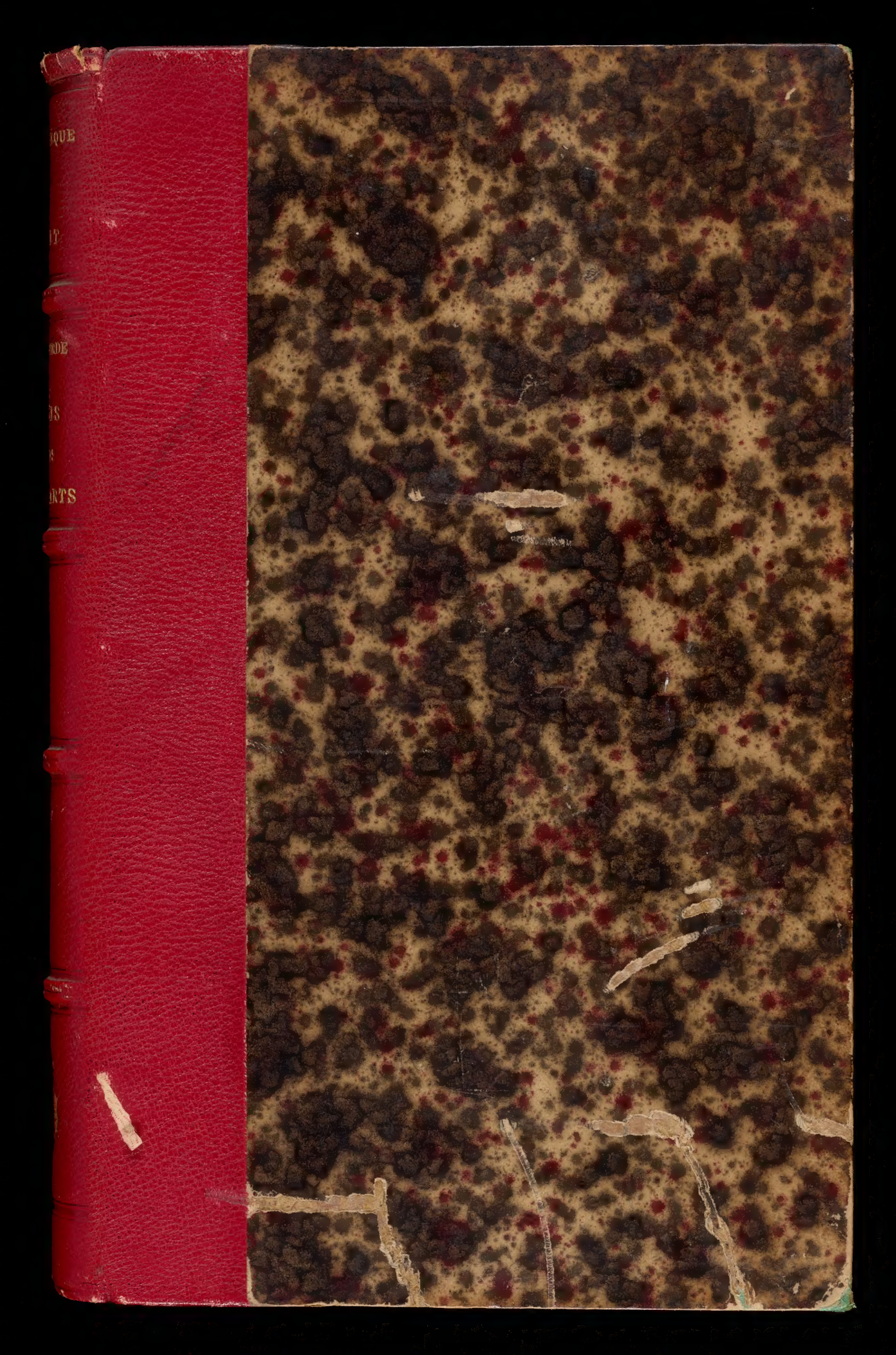
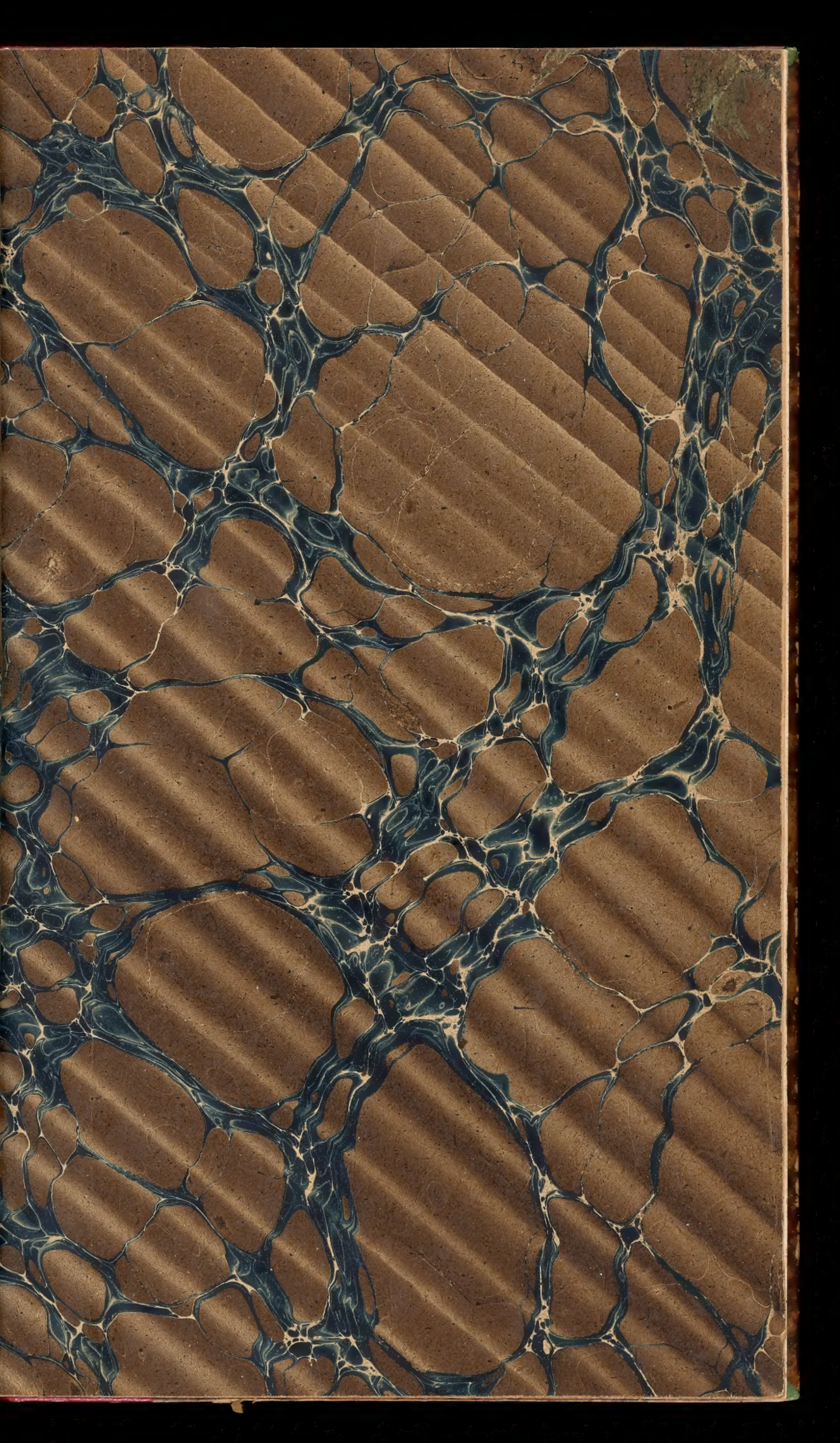






250 les 2 vol

1901

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

Paris — Typographie HENNUYER ET FILS, rue du Boulevard, 7.

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

EN FRANCE ET EN ITALIE

PAR

LE V^TE HENRI DELABORDE

CONSERVATEUR DU DÉPARTEMENT DES ESTAMPES A LA BIBLIOTHÈQUE IMPÉRIALE

TOME SECOND

FRANCE

PARIS

Ve JULES RENOUARD, LIBRAIRE-ÉDITEUR

6 — RUE DE TOURNON — 6

M DCCC LXIV

ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS

EN FRANCE ET EN ITALIE

I

DE LA PEINTURE FRANÇAISE ET DE SON HISTOIRE.

Il se produit depuis quelque temps, dans un domaine trop négligé des érudits, un mouvement de recherches qui doit à plusieurs titres appeler l'attention. Le développement des arts en France commence un peu tard à préoccuper quelques esprits curieux, en attendant qu'il trouve de vrais historiens. Avant le siècle présent, les vieux chefs-d'œuvre de l'architecture et de la sculpture nationales ne rencontraient parmi nous qu'indifférence ou dédain traditionnel, et les écrivains spéciaux qui s'extasiaient à l'envi devant la moindre contrefaçon de l'antique jugeaient indignes de leurs regards les monuments les plus authentiques de l'art français au moyen âge. L'époque de François Ier elle-même ne trouvait pas grâce auprès de ces

superbes ennemis du « mauvais goût gothique. » Sans perdre leur temps à distinguer entre les différentes formes de la barbarie, ils enveloppaient délibérément dans un égal mépris toutes les œuvres antérieures aux règnes de Louis XIV et de Louis XV, et, pour ne citer qu'un exemple, le statuaire Falconet, l'ami de Diderot et son collaborateur à l'*Encyclopédie*, résume à peu près les progrès de la sculpture en France dans les travaux de Puget, de Pigalle et de Bouchardon. Telles étaient les injustices systématiques, la manie d'exclusion qui prévalaient autrefois parmi nous. Aujourd'hui, la critique d'art a plus d'équité et de clairvoyance, et le premier symptôme de cette réaction, c'est un ensemble déjà considérable d'études sur des circonstances historiques complétement ignorées de nos devanciers. Plusieurs publications sont venues en peu de temps nous rendre familière l'étude de nos anciens édifices et expliquer les origines de l'art, ses développements, ses transformations diverses ; nous avons appris à mieux respecter nos gloires, à honorer les mâles talents des artistes français qui ont construit ou dont le ciseau a décoré tant d'églises et de palais depuis le douzième siècle jusqu'au dix-septième. En un mot, tout ce qui intéresse l'histoire de l'architecture et de la sculpture est maintenant mis en lumière. Peut-être même serait-il temps que ce zèle archéologique commençât à se modérer, et que, sous prétexte de retrouver des titres, on négligeât un peu moins de s'en créer de nouveaux : les architectes, par exemple, à force de se complaire dans les recherches, n'en sont-ils pas venus à oublier trop souvent leur fonction d'artistes pour le rôle plus facile d'érudits?

Peu importe cependant. Malgré quelques écarts, ce mouvement de retour vers le passé de l'art en France mérite certes qu'on l'encourage. Il s'en faut, d'ailleurs, qu'il se

soit exercé dans toutes les directions avec une même vigueur, et ce n'est pas en ce qui concerne notre école de peinture et son histoire qu'on pourrait souhaiter qu'il se ralentît. Ici, en effet, tout ou presque tout est encore à déterminer. Bien des préjugés subsistent qu'il serait urgent de détruire, bien des erreurs dont il faudrait faire justice restent accréditées. La vie et les œuvres de Lesueur, de Poussin, de plusieurs autres maîtres, ont été, il est vrai, analysées et jugées soit avec une autorité sans réplique, soit avec une pieuse attention ; mais de pareils travaux, si intéressants qu'ils soient, nous font connaître seulement quelques hommes ou tout au plus quelques époques, et ne nous renseignent que de loin sur les progrès successifs, sur la marche de l'art en général. D'ailleurs on a choisi presque toujours pour objets d'étude les phases modernes de la peinture française, et peu d'écrivains ont poussé leurs investigations au delà du temps où apparurent Vouet et ses élèves. Il semble qu'aujourd'hui on veuille se départir de ces habitudes de réserve, pour ne pas dire d'insouciance. Personne n'a entrepris encore de nous présenter un tableau complet des révolutions de notre école, ni même de nous révéler formellement ses origines, mais le cercle des études s'élargit ; on recherche avec soin et l'on rassemble des documents qu'une longue négligence avait laissés s'enfouir ou se disséminer ; l'attention qu'on n'accordait qu'à une époque privilégiée, on la reporte maintenant sur d'autres moments et d'autres faits, et si l'histoire de la peinture en France est encore à tracer dans son ensemble, les matériaux pour la composer ne font déjà plus défaut à l'historien.

Parmi les publications qui auront facilité à cet historien futur l'accomplissement de sa tâche, les *Archives de l'Art français* méritent d'être citées comme un répertoire pré-

cieux auquel il ne manque, pour être de tous points utile, qu'un goût plus sévère dans le choix des pièces. On pourrait demander à M. de Chennnevières et à ses collaborateurs de témoigner moins habituellement leur sympathie pour tout ce qui se rattache à l'art au temps de Louis XV, et le recueil qu'ils éditent, trop riche en lettres de Natoire par exemple, laisse ailleurs soupçonner une indigence qui n'est peut-être que le résultat de la distraction. Ne serait-il pas mieux aussi de dispenser avec moins de libéralité et de complaisance des renseignements sur les artistes morts depuis quelques années seulement? Les *Archives de l'Art français* ont assez à faire d'enregistrer les détails relatifs aux artistes des temps passés : recueillir des faits si près de nous et auxquels d'ailleurs il n'est pas bien sûr que la postérité s'intéresse, c'est prendre un soin qui semble superflu. Cette publication est donc d'un certain côté un peu insuffisante, et, à d'autres égards, trop remplie. Telle qu'elle est cependant, on la consultera avec fruit, parce que les documents insérés, à défaut quelquefois d'une valeur historique fort sérieuse, se recommandent du moins par une parfaite authenticité.

Les pièces retrouvées et mises en lumière par M. le comte Léon de Laborde dans son ouvrage sur la *Renaissance des arts à la cour de France* sont d'origine aussi peu suspecte. Elles ont de plus une grande importance, puisqu'elles éclaircissent un des points les plus curieux et en même temps l'un des plus ignorés de l'histoire de la peinture en France; ce moment de lutte entre la manière italienne qui menace au seizième siècle d'envahir notre école — et la manière nationale que les *portraitistes* surtout s'attachent à perpétuer. Pour faire sentir la portée de cette invasion et de ces résistances, il ne suffisait pas toutefois d'inventorier les tra-

vaux d'art exécutés dans les résidences royales, de relever les comptes des bâtiments et d'établir ainsi la part qu'avait eue chaque peintre aux faveurs et aux bienfaits des princes. Il fallait encore, et c'est ce que M. de Laborde a bien compris, définir les tendances de l'art à cette époque, examiner de près les talents qui les résument le mieux, et rectifier avec les erreurs chronologiques, les erreurs relatives aux œuvres mêmes et à l'estime qui leur est due. La *Renaissance des arts à la cour de France* est un livre qui satisfait à toutes ces conditions. Les productions de notre école au seizième siècle n'y sont pas appréciées seulement au point de vue de l'archéologie : l'habileté des trois Clouet, entre autres, — famille de peintres dont M. de Laborde a le premier rétabli l'exacte généalogie, — a fourni à l'auteur plus d'un aperçu judicieux sur l'art du portrait en général et sur le mérite relatif des hommes qui l'ont pratiqué.

L'ouvrage de M. de Laborde nous montre où s'est arrêtée l'influence des peintres italiens appelés en France par François Ier ; celui de M. Dussieux a pour but de constater l'action exercée à plusieurs époques par les artistes de notre pays sur l'art des divers peuples de l'Europe. Ce n'est pas qu'en traitant ce sujet tout à fait neuf et très-heureusement trouvé, l'auteur des *Artistes français à l'étranger* ait fait aux considérations générales une part assez large pour instruire complétement le lecteur ; il y a lieu de regretter au contraire qu'il ait cru devoir limiter à peu près son travail à une simple nomenclature. Cette longue liste de talents si diversement inspirés qu'ouvre au quatorzième siècle le nom de Mathieu d'Arras, et que celui de M. Horace Vernet clôt au dix-neuvième, autorisait, nous le croyons, des commentaires plus étendus, et il n'eût pas été inutile d'indiquer parallèlement aux mouvements suscités à l'étranger

par les exemples de notre école, sa marche dans notre pays même, ses variations et ses progrès. On se croit d'autant plus le droit de reprocher à M. Dussieux l'extrême sobriété de sa méthode, que les rares explications où il s'échappe laissent pressentir un goût exercé et une saine critique.

Le même système d'abstention se retrouve dans une autre publication faite par M. Dussieux en collaboration avec quelques érudits, d'après les manuscrits conservés à l'école impériale des Beaux-Arts et qui a pour titre : *Mémoires sur la vie et les ouvrages des membres de l'ancienne Académie de peinture.* « Nous n'avons pas cru, disent les éditeurs dans l'avant-propos, devoir ajouter des notes que chacun d'ailleurs ferait d'une manière différente. » Ce serait au mieux si tous les lecteurs étaient en mesure de tirer la conséquence des faits exposés dans ces diverses biographies; mais M. Dussieux et les érudits qu'il a associés à son travail semblent ne pas se souvenir assez qu'en ce qui touche l'histoire de la peinture française, notre éducation est tout entière à faire. La plupart d'entre nous n'ignorent pas seulement les détails concernant la vie de chaque peintre; ils ont besoin encore qu'on leur explique la corrélation qui existe entre les œuvres appartenant à notre école et le génie même de celle-ci. Or, à l'exception du livre de M. de Laborde, les publications que nous avons mentionnées ont plutôt l'utilité de catalogues ou de notices que l'autorité de jugements historiques. Elles peuvent satisfaire la curiosité des hommes qu'un apprentissage préalable a familiarisés avec les monuments de l'art national ; mais, quel que soit d'ailleurs leur mérite, il est douteux qu'elles suffisent pour généraliser dès à présent la connaissance précise des principes auxquels ont obéi les peintres de notre pays.

L'histoire de l'art en France soulève deux questions particulièrement dignes d'étude : — Quelles sont les qualités qui caractérisent notre école? — Depuis quand avons-nous une école, et quelles périodes diverses peut-on distinguer dans son développement? — C'est sur ces deux questions que nous interrogerons les auteurs des récents travaux sur la peinture française, et que nous présenterons aussi nos propres vues. Nous essayerons ainsi d'indiquer à la fois les conditions qu'on n'a pas suffisamment remplies dans les ouvrages publiés, et les exigences légitimes auxquelles les travaux à venir devraient satisfaire.

I

On n'a jamais contesté à la France la gloire d'avoir produit de grands peintres, mais on a dit mainte fois et l'on répète encore que la peinture française, envisagée en général, manque d'unité et d'inclinations originales. Suivant l'opinion accréditée au dix-huitième siècle par Watelet, et acceptée de nos jours en vertu d'une certaine propension à sacrifier de trop bonne grâce les mérites qui nous appartiennent, l'art n'aurait en France qu'une physionomie d'emprunt, sinon même une physionomie négative. Notre école n'offrirait qu'une succession d'œuvres plus ou moins conformes aux exemples des autres écoles, une série de talents diversement inspirés selon le goût de chaque époque, mais au fond sans foi traditionnelle, sans principes fixes et sans lien commun; en un mot, ce qui la caractérise serait, pour ainsi parler, l'absence de tout caractère distinctif. Qu'on examine pourtant cette suite d'œuvres en désaccord au pre-

mier coup d'œil, on verra qu'en dépit de formes volontiers variables la peinture française a, elle aussi, ses immuables instincts, ses éléments et sa vie propres, et que la lignée de nos artistes est bien d'origine nationale et légitime, quoique certains traits de ressemblance accusent çà et là des alliances étrangères ou de secrètes affinités.

Certes, s'il fallait diviser les peintres de tous les temps et de toutes les écoles en deux classes seulement, — les dessinateurs et les coloristes, — on rattacherait à l'un ou à l'autre de ces groupes les maîtres français et leurs élèves plus malaisément que les peintres d'aucun pays. Leurs efforts n'ont pas pour objet unique ou cette fermeté dans la forme, beauté principale des productions florentines et romaines, ou cette science de l'harmonie qui fait la puissance des Vénitiens et des Flamands. L'école française d'ailleurs n'a ni le génie ouvertement idéaliste de quelques écoles italiennes, ni les penchants tout contraires des écoles des Pays-Bas ; elle ne reflète pas plus les aspirations mystiques de l'art allemand qu'elle ne montre de goût pour le sombre ascétisme et les pieuses guenilles de l'art espagnol ; toutefois elle sait profiter à ses heures d'exemples si dissemblables. Rien de moins absolu sans doute que sa méthode, rien de plus facile à dénoncer que les importations de toute sorte dont elle s'est successivement enrichie ; mais il en est de l'art français comme du sol même de la France : tout s'y implante et y fructifie, et la même contrée où s'acclimatent les sapins et les oliviers peut, dans le domaine intellectuel, s'assimiler les produits du nord aussi bien que ceux du midi.

L'école française de peinture procède donc, au moins dans la forme, par voie d'éclectisme, tout en gardant un fond de qualités natives, ses franchises et ses conditions de

prééminence. Cette supériorité que le siècle où nous vivons lui assure encore, elle la tient de la raison, du sentiment exact de toutes les convenances, de sa foi en un certain bon sens général sur lequel elle s'appuie pour mettre en relief le vrai plutôt que le réel, l'intention morale plutôt que le fait pittoresque. La peinture en France est aussi peu technique que possible; elle parle la langue non d'un art spécial, mais la langue commune des idées; aussi les tableaux appartenant à notre école sont-ils plus directement que les autres à la portée de toutes les intelligences. Il faut être doué d'une pénétration exceptionnelle pour comprendre dès la première vue les œuvres de Michel-Ange ou d'Albert Dürer, de Rembrandt ou de Vélasquez. Les partis pris de l'exécution, les témérités de style propres à chacun de ces maîtres permettent au moins à l'admiration d'hésiter et peuvent déconcerter d'abord la sympathie. Personne, au contraire, si rapide que soit l'examen, ne se méprendra sur la signification d'un tableau de Poussin, de Lesueur ou de quelque autre maître français, tant l'art matériel s'efface ici devant l'évidence de la pensée, tant les moyens employés sont loin de préoccuper et de distraire. On a bien souvent comparé la peinture à la poésie, et assez de gens depuis Horace nous ont redit que les éléments des deux arts sont les mêmes. Soit, mais à la condition de ne voir l'analogie que là où elle existe réellement, et de ne pas accoler dans un même faisceau toutes les palettes et toutes les lyres! Mettez Giotto et ses élèves en regard de Dante et même de Pétrarque, rapprochez le Tintoret de l'Arioste ou Corrège des poëtes élégiaques, — rien de mieux; on peut constater des signes de parenté entre ces imaginations que l'idéal poétique sollicite avant tout et qui, à des degrés divers, se nourrissent de leur propre fantaisie. En revanche, on ren-

contrerait parmi les peintres qui se sont succédé en France peu de poëtes, à prendre ce mot dans le sens d'hommes capricieusement inspirés. Même lorsqu'elles revêtent une forme allégorique, les idées qu'exprime leur pinceau ont je ne sais quoi de raisonnable et de pratique qui accuse les conseils de la philosophie beaucoup plutôt que les suggestions de la Muse, et s'il fallait trouver à notre école de peinture son équivalent dans l'ordre littéraire, ce serait à l'ensemble de nos écrivains en prose qu'il conviendrait de la comparer.

Ne peut-on dire en effet que les peintres français sont dans leur art des prosateurs excellents, et que leur style, comme celui de nos classiques, est avant tout sobre, clair, sensément éloquent? La profondeur des intentions sous une apparence simple ou discrètement ornée, le tour ingénieux, le goût de l'exactitude en toutes choses, tels sont les caractères auxquels se reconnaissent les œuvres de notre école : école de penseurs et de graves talents, où l'on semble attacher à ce qui est sage autant de prix pour le moins qu'à ce qui est beau, où l'on veut persuader plus encore que séduire. De là, il est vrai, quelque excès d'analyse parfois dans le mode de composition, quelque chose, dans l'exécution, de trop formel et pour ainsi dire de dogmatique, dont le regard s'éprendra plus difficilement que l'esprit; mais aussi rien d'inachevé, rien d'expressif à demi. Il se peut qu'ébloui par le luxe pittoresque qui brille dans d'autres travaux, on trouve relativement peu d'éclat aux tableaux des peintres français; peut-être même cette manière réservée, méthodique jusque dans la verve, sera-t-elle accusée d'impuissance ou de froideur; si l'on réfléchit pourtant aux conditions fondamentales de la peinture, on s'aperçoit que les qualités absentes ne sont, à tout prendre, que des qualités secondaires. On revient aux

ouvrages de nos maîtres, parce qu'ils relèvent principalement de la pensée; on y revient d'autant plus sûrement, qu'on a mieux étudié les systèmes des différentes écoles, et, quelle que soit à certains égards la supériorité de celles-ci, on sent que la nôtre se recommande entre toutes par la portée morale des œuvres et par une haute intelligence de l'expression.

Ce goût sain, ce remarquable bon sens, communs à la littérature et à la peinture françaises, se retrouvent au reste dans les autres monuments de l'art national, et constituent l'unité de sa physionomie. L'architecture de nos anciennes églises, des palais et des châteaux, est pleine d'imagination et de grandeur. Niera-t-on que cette imagination soit strictement réglée par la convenance? Cette grandeur n'est-elle pas toujours judicieusement calculée? Il n'est pas jusqu'aux édifices construits en France aux époques les plus désordonnées qui ne gardent une apparence de correction et de mesure dont les édifices contemporains bâtis dans d'autres pays sont absolument dépourvus. Au moment où le style ogival corrompu auquel on a donné le nom de « gothique fleuri » se substitue partout au style ogival pur, combien l'art français, même durant cette période d'abaissement, reste préférable encore à l'art des Pays-Bas, de l'Allemagne ou de l'Espagne! Lorsque, deux siècles plus tard, l'architecture se déprave en Italie sous l'influence des Borromini et des Bernin, en France on n'accepte la manière romaine que pour en tempérer la licence par un reste de netteté et de modération dans le style. Il est rare, quelle que soit la date des monuments, que la fantaisie pour la fantaisie, l'art pour l'art, comme on dit aujourd'hui, aient inspiré les architectes de notre pays. Ce qui les dirige le plus ordinairement, ce qui prédomine dans la plupart des œuvres qu'ils

ont laissées, c'est l'esprit de retenue et la recherche de la précision.

La sculpture française n'a que des principes et des coutumes analogues. En général, la beauté matérielle a été considérée par nos statuaires comme moyen et non comme but; leur ciseau, en modelant des formes, prétend surtout rendre des pensées. L'expression, tantôt forte, tantôt élégante, mais toujours juste et claire, n'est-elle pas la qualité qu'il faut admirer le plus dans les morceaux des treizième, quatorzième et quinzième siècles, comme dans les travaux de Jean Goujon et de Puget? Veut-on d'autres exemples? Depuis les auteurs inconnus de tant de statues qui ornent les églises du moyen âge jusqu'aux artistes de la renaissance, et depuis ceux-ci jusqu'à Houdon, quelle riche suite de sculpteurs *portraitistes!* Cette science de la ressemblance secrète, cette faculté de donner à un portrait physique une signification intime, d'où procèdent-elles, sinon du besoin, commun à tous nos artistes, d'envisager surtout le côté moral de l'œuvre, et de ne rien laisser d'indéfini? L'art musical lui-même est traité dans notre pays en vertu de ces doctrines, ou plutôt de ces instincts. Le genre de musique qui n'éveille que des sensations vagues et une admiration indéterminée, la musique qui commence là où finit le langage, n'est pas le fait des compositeurs français. Aussi aucun d'eux n'a-t-il excellé dans la symphonie. Plus d'un au contraire a écrit des chefs-d'œuvre pour le théâtre, parce qu'il s'agissait alors d'un sens net à formuler, de sentiments précis à traduire. Quels que soient les moyens d'exécution employés, la raison aiguisée par l'esprit, le don ou la science de l'expression sont des qualités éminemment françaises. C'est là, il faut le répéter, le caractère dominant de l'art national et l'unité principale de tous les contrastes qu'il embrasse.

Si l'on suit la marche de notre école de peinture depuis ses premiers progrès jusqu'à l'époque actuelle, il n'est pas difficile de reconnaître partout les mêmes tendances, le même mélange de spéculation et d'intelligence pratique. La peinture s'est bien souvent transformée en France; mais, tout en subissant tantôt l'influence italienne, tantôt d'autres influences, jamais elle ne dément, par un revirement absolu, son génie propre et ses origines. Malgré la similitude extérieure qui existe entre les types et les reproductions, il y a toujours dans celles-ci quelque chose de foncièrement indépendant, quelque forte empreinte du goût national. Ainsi les paysages peints par les maîtres français du dix-septième siècle témoignent d'assez larges emprunts faits au Dominiquin et aux Carrache; cependant, tout en rappelant les formes du style bolonais, l'art de Poussin, de Gaspard Dughet, de Claude le Lorrain, n'a-t-il pas une animation, une vie morale qui manque à l'art dont il procède? Il en est de même dans un autre ordre de peinture et dans une série d'ouvrages inspirés par de plus humbles modèles. Nos peintres de genre se sont formés à l'école des peintres hollandais et flamands; ne faut-il pour cela voir en eux que des copistes, et n'ont-ils pas amplement suppléé à ce que les travaux de leurs maîtres pouvaient laisser de vide ou d'insuffisant pour l'esprit? A coup sûr, les petites toiles de Metsu, de Terburg, de Teniers et de bien d'autres peintres du même pays sont, au point de vue de l'exécution, de véritables chefs-d'œuvre : elles méritent d'être proposées à l'étude à titre d'images merveilleusement fidèles, et les « magots » que Louis XIV jugeait avec raison peu propres à orner un palais trouveront utilement leur place dans les musées et dans les galeries; mais, en dehors de la leçon technique, quel profit peut tirer le spectateur de l'art com-

pris et pratiqué ainsi? Les peintres français, en choisissant à leur tour dans la vie familière leurs sujets et leurs modèles, n'étaient pas gens à se contenter de cette exactitude de procès-verbal. Là, comme ailleurs, ils n'entendaient admettre le fait qu'en se réservant de l'interpréter, ils se refusaient à circonscrire l'art dans les limites étroites de l'imitation littérale. Parfois, il est vrai, la méthode d'interprétation tourne à l'abus et dégénère, sous couleur de sentiment, en dérèglement pittoresque : les tableaux qu'ont laissés Watteau et son école ne se distinguent pas, on le sait de reste, par une irréprochable correction, et les négligences qui les déparent font d'autant mieux ressortir la perfection du faire dans les tableaux hollandais ou flamands. Toutefois n'accusent-ils pas aussi clairement l'insignifiance radicale de cette peinture matériellement si châtiée, et, défauts pour défauts, lesquels doit-on le plus aisément pardonner, de ceux qui, résultant de la vivacité de l'esprit, ne sont inhérents qu'à la forme, ou de ceux qui, sous une forme accomplie, trahissent l'infirmité du goût et l'impuissance de la pensée?

D'ailleurs, même en ce qui concerne la partie matérielle de l'art, il ne serait guère juste de sacrifier indistinctement aux peintres des Pays-Bas tous les peintres de genre appartenant à notre école. Plusieurs de ceux-ci pourraient être comparés sans désavantage aux *petits maîtres* les plus renommés, et il est au moins présumable que les groupes de *nature morte* peints par François Desportes et par Chardin ne perdraient pas beaucoup au voisinage des toiles de même sorte qu'ont signées Sneyders ou Wenix : mais ne marchandons pas sur ce point. Qu'il soit malaisé de citer parmi les artistes français beaucoup de praticiens aussi habiles que les artistes nés à Anvers ou à Amsterdam, d'accord ; en re-

vanche, n'est-ce pas dans notre école seulement qu'il faut chercher les talents expressément spirituels, les observateurs délicats, les vrais peintres de mœurs? Où sont les équivalents de Lancret, de Cochin, de Saint-Aubin, de Moreau, et, de notre temps encore, que pourraient opposer les écoles étrangères à ces mille petites scènes de la vie parisienne que retracent chaque jour le pinceau ou le crayon, à ces ingénieuses esquisses qui sont à la peinture de haut style ce que les proverbes sont aux drames?

En face de tant de témoignages de forces vives et d'aptitudes particulières, on serait mal venu à prétendre que l'école française n'a qu'une vie factice et une originalité contestable. Rien de moins douteux au contraire que le genre de mérite qui la distingue. Les œuvres de nos grands maîtres à toutes les époques doivent être considérées comme l'expression souveraine de la raison dans l'art, les œuvres de nos peintres secondaires comme l'expression de la sagacité, du tact et de l'esprit. Pour résumer en deux termes extrêmes les caractères de la peinture nationale, on peut dire qu'il serait également difficile de retrouver dans les productions d'aucune école la profonde pensée de Poussin ou la piquante véracité de Charlet.

II

Peut-être est-ce à cette double veine, à ces habitudes de gravité et de finesse, que l'art français doit, outre sa valeur morale, son importance et son développement continus. Les traditions sur lesquelles il se fonde, et qui intéressent surtout le bon sens, se perpétuent plus sûrement que les

exemples proposés ailleurs à l'enthousiasme. Que l'on parcoure l'histoire des autres écoles, on verra la décadence absolue suivre presque immédiatement la venue des peintres illustres, parce que l'imagination pittoresque, surexcitée par de tels modèles, prétendait se passer du raisonnement. Partout les imitateurs acceptent à titre de principes ce qui n'a été chez les maîtres que la forme d'un sentiment personnel; partout une période d'épuisement est la conséquence directe et comme le châtiment de ce système d'imitation à outrance. Les écoles des Pays-Bas ont à peine survécu à Rubens et à Rembrandt. Un quart de siècle après la mort de ces deux grands artistes et au lendemain de la mort de leurs élèves, elles en étaient réduites à se glorifier de la chétive habileté des Van Kessel et des Schalken.

En Espagne, il y a un beau moment, mais un seul. Sauf quelques rares faits antérieurs, le règne de Philippe IV et la première moitié du règne de Charles II résument toute l'histoire de la peinture au delà des Pyrénées. A partir de cette époque, on compte encore à Madrid ou à Séville des académies des beaux-arts et force académiciens, mais on ne compte plus d'artistes, et lorsque Charles III monte sur le trône, la disette est si grande, que pour trouver un « premier peintre » le roi est obligé de jeter les yeux sur l'Allemand Raphaël Mengs.

Était-ce donc que l'Allemagne fût alors si richement pourvue, qu'elle pût, sans se dépouiller, prêter de son bien aux autres nations? Loin de là. L'école allemande se soutenait à grand'peine en empruntant maintenant à l'Italie les ressources qu'au temps d'Albert Dürer elle tirait de son propre fonds, et ce même Raphaël Mengs en qui ses contemporains saluaient un homme de génie, n'était, à tout prendre, qu'un pâle imitateur de la manière romaine. La

période durant laquelle la peinture allemande a vécu de sa vie propre est assez courte et ne dépasse guère les premières années du seizième siècle. Après la mort d'Albert Dürer, Aldegrever, Albert Altdorfer et quelques autres luttent, il est vrai, pour conserver à l'art sa nationalité; mais cet art, d'abord si indépendant, n'est bientôt plus représenté que par des talents façonnés sur les patrons étrangers : l'école fondée par le maître de Nuremberg semble, dès la seconde génération, s'absorber dans l'école italienne. Les choses n'ont pas très-sensiblement changé depuis lors; si incontestable que soit d'ailleurs leur mérite, ne voyons-nous pas aujourd'hui MM. Overbeck, Cornélius et la plupart de leurs élèves demander à l'Italie quelque chose de plus que des inspirations?

Certes on aurait mauvaise grâce à reprocher aux peintres anglais cette étude trop assidue, ce culte des lointains modèles. La qualité qui leur manque le moins, on le sait, est la fidélité aux exemples qui se sont produits sous leurs yeux; seulement il est permis de dire que, poussé à ce point, le respect de la manière traditionnelle ressemble fort à un aveu d'impuissance. L'école anglaise n'existait pas, à proprement parler, avant Reynolds. Hormis Hogarth et, à la rigueur, Thornhill, aucun peintre remarquable n'avait encore paru à Londres qui n'y fût venu du continent; depuis un siècle à peine, l'école anglaise a commencé à prendre rang parmi les écoles de peinture. Comment, si près encore de sa naissance, est-elle entrée déjà dans une période de déclin? Parce qu'au lieu de féconder en les interprétant les découvertes faites par Reynolds, Gainsborough et plus récemment par Lawrence et le paysagiste Constable, les peintres anglais n'ont profité de ces découvertes que pour se dispenser de sentir. Ils ont beau multiplier les produits;

ils ne font, la plupart du temps, qu'augmenter le nombre des redites, et même la prétendue réforme que tente aujourd'hui la secte des *préraphaélites* ne saurait avoir d'autre résultat qu'une nouvelle transformation du pastiche.

En Italie enfin, n'est-ce pas l'abus de l'imitation matérielle qui a énervé et anéanti l'art le plus beau qu'aient vu fleurir les âges modernes? Chacun connaît les immortels témoignages de sa puissance, les chefs-d'œuvre de ces maîtres, les premiers du monde; mais se souvient-on assez que le règne des peintres excellents a amené dans toutes les écoles italiennes une ère d'avilissement et de rapide décadence? Voyez ce qui se passe à Florence après Michel-Ange, à Rome après Raphaël, à Parme après Corrège, dans chaque lieu où quelque grand artiste a laissé trace de son génie et frayé à ses successeurs une route nouvelle. Tout effort cesse, tout s'immobilise. Les héritiers des maîtres copient à satiété les surfaces de la manière inventée par ceux-ci, et semblent prendre à tâche d'user dans cette pauvre besogne leurs propres talents et la gloire de leurs modèles. C'en est fait dès lors des écoles italiennes. Leur fécondité stérile pourra faire illusion quelque temps encore, mais le culte du procédé a tari en elles la source vive. Partout les grands peintres, après avoir surgi vers la même époque, ont presque simultanément disparu, et les dernières années du seizième siècle ne se sont pas encore écoulées, qu'une foule d'élèves dégénérés, en prétendant embrasser la cause de leurs maîtres, n'arrivent qu'à trahir la cause de l'art et à précipiter sa ruine.

Rien de pareil dans l'histoire de la peinture en France. A certains moments, il est vrai, les succès d'un artiste éminent peuvent, en éveillant l'esprit d'imitation, suspendre la marche de l'école. L'empire exercé en ce sens par Lebrun

ou, plus près de nous, par David, prouve que les peintres de notre pays ne savent pas toujours se préserver de l'engouement et de la routine; mais cette manie, qui ailleurs conduit à la mort, n'est ici qu'une fièvre passagère, une maladie dont on revient. L'art français renaît vivace et sain après chaque période de langueur, tandis que l'art étranger, une fois hors de la bonne voie, a rarement la force d'y rentrer. Mieux qu'aucune autre, notre école sait allier dans une juste mesure l'étude des anciens modèles et la recherche des qualités conformes au mouvement intellectuel de chaque époque, le respect des règles fixes de l'art et l'instinct de ses conditions variables. C'est à cette souplesse d'intelligence en même temps qu'à ces convictions immuables qu'il convient d'attribuer sa longue durée et le rang qu'elle occupe aujourd'hui. Elle est, — qui songerait à le nier? — la première entre les écoles contemporaines, et depuis six siècles elle existe, inégalement riche sans doute, mais en tout temps fort au-dessus de l'indigence. Six siècles, avons-nous dit : on se récrie, faisons le compte.

A en croire la plupart des historiens, le premier peintre digne de considération dans notre pays serait Jean Cousin, en qui l'on a coutume de montrer une sorte de Cimabué français, un prophète sans précurseurs, apparaissant au milieu de ses compatriotes pour tirer l'art de la barbarie. Il suivrait de là qu'avant la seconde moitié du seizième siècle à peu près, le rôle de la peinture en France avait été purement négatif, et qu'à l'époque où l'Italie venait d'enfanter ses plus savants artistes, ici l'on en était encore à attendre la venue d'un homme de talent et un commencement de doctrine. Que fait-on cependant de ces mille miniaturistes qui se succédèrent dans les couvents à partir du règne de saint Louis, — pour ne citer que les plus habiles, sans parler des

plus anciens[1], — et qui nous ont légué une admirable suite de travaux diversifiés par la manière, mais réunis entre eux par la piété des intentions, par l'ingénuité du sentiment et la précision du style? Faut-il oublier aussi que, depuis l'origine de la peinture sur verre, nous avons été maîtres dans un art où les Italiens eux-mêmes ne se sont essayés qu'avec un médiocre succès? Malheureusement il en est de nos peintres verriers du moyen âge comme des moines qui enrichissaient de miniatures les manuscrits : ils ont laissé des chefs-d'œuvre, mais ils n'ont pas laissé de noms, et l'attention se porte malaisément, dans notre pays, sur les talents anonymes. Enfin il n'est que juste de réclamer une part d'honneur et de souvenir pour ces peintres de portrait qui, vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, continuèrent dans un art nouveau les traditions de naïveté et de finesse que la peinture sur vélin avait

[1] Nous ne comptons pas non plus d'autres travaux de peinture qui prouvent que, même antérieurement au treizième siècle, l'art français ne consistait pas tout entier dans l'enluminure des livres de chœur et des missels. Les fresques trop peu connues de l'église de Saint-Savin près Poitiers, celles de Saint-Pierre les Eglises dans le même canton, d'autres fragments qu'on voit encore dans plusieurs villes ou villages des départements de la Vienne et de la Haute-Loire attestent qu'avant l'époque de la première renaissance italienne, la peinture murale était pratiquée en France aussi habilement pour le moins que de l'autre côté des monts. Les fresques de Saint-Savin, dont quelques-unes semblent appartenir aux premières années du onzième siècle, sont loin d'être inférieures, sous le rapport de la composition et du style, à ce qui reste des fresques peintes dans la chapelle souterraine de Santa-Maria Novella, à Florence, par les artistes grecs maîtres de Cimabué. Enfin les tapisseries et les mosaïques qui, dès les premiers siècles de la monarchie, ornaient les églises et les abbayes, pourraient être citées aussi comme indice de nos goûts pittoresques à une époque barbare, et se relieraient utilement à l'histoire des origines de la peinture en France.

d'abord popularisées : artistes si obstinément français par le goût et par les principes, que l'invasion de la manière italienne ne semble pas même les avoir émus, et qu'en dépit du Rosso et de la turbulente école qui s'agitait à Fontainebleau, ils ne songèrent ni à renier la foi de leurs maîtres, ni à se détourner de leur modeste voie.

Le livre de M. Léon de Laborde, *la Renaissance des arts à la cour de France*, venge, nous l'avons dit, ces sages artistes de l'oubli où étaient tombés, sinon tous leurs ouvrages, au moins les faits relatifs à leur existence et quelquefois leurs noms. Déjà M. Vitet, dans sa belle étude sur Eustache Lesueur, avait consacré quelques pages à la réhabilitation de la manière française, telle que la représentent les *portraitistes* du seizième siècle. Les recherches de M. de Laborde achèvent d'éclaircir la question, et nous apprennent de plus que cette habileté dans l'art du portrait, tout en étant le titre principal des peintres attachés à la cour depuis le règne de François Ier jusqu'à celui de Henri IV, n'était pas pour cela leur titre unique. Antoine Caron, par exemple, connu jusqu'ici comme peintre de portrait, « exécutait des tableaux de bataille de quinze pieds de long[1], » tandis que Nicolas Labbé et Camille Labbé, son fils, peignaient sur la frise d'une salle, « lors de l'entrée du roi à Paris en 1570, seize tableaux d'histoire et de figures poétiques, d'après les indications des poëtes Ronsart et Dorat. Or cette frise avait

[1] La vie et les ouvrages de Caron ont été l'objet d'un travail intéressant de M. Anatole de Montaiglon : *Antoine Caron de Beauvais, peintre du seizième siècle;* Paris, 1850. M. de Montaiglon mentionne, il est vrai, dans l'œuvre de l'artiste, plusieurs compositions sur des sujets pieux ou mythologiques, indépendamment des dessins conservés au Musée du Louvre et à la Bibliothèque impériale, mais il ne donne nulle part à entendre que ce talent se soit exercé dans des ouvrages de grande dimension.

dix pieds de haut sur cent trente-deux pieds de long. » On peut juger d'après ces faits de l'activité et de l'abondance d'une école qui joignait d'ailleurs à ces mérites une incomparable finesse et une naïveté de sentiment très-préférable à la manière outrée des Florentins et des Bolonais venus en France. Ajoutons qu'aujourd'hui même la publication que poursuit M. Niel des *Portraits des personnages français les plus illustres du seizième siècle* vient mettre les pièces du procès sous les yeux de tous. Il est donc permis d'espérer que, grâce à cette coïncidence entre la publication du livre de M. de Laborde sur la *Renaissance* et la reproduction par le burin des portraits les plus précieux de l'époque, notre longue indifférence pour les dignes aïeux de notre école cessera une fois pour toutes, et que les noms des Clouet, entre autres, trouveront place dans nos souvenirs à côté du nom de Jean Cousin.

Loin de nous cependant la pensée de chercher à amoindrir la gloire de ce nom si justement célèbre ! Même lorsqu'on n'envisage Jean Cousin que comme peintre, sans tenir compte ni de la science théorique qu'attestent ses écrits, ni de l'habileté de son ciseau, — habileté dont la statue de l'*amiral Chabot* offre un éclatant témoignage, — le moyen de méconnaître ce qu'un pareil talent a de magistral et de vraiment inspiré ? Il suffit d'examiner *le Jugement dernier*, que possède le musée du Louvre, pour apprécier le haut mérite d'un artiste à qui l'on ne saurait contester une des premières places parmi les peintres antérieurs à Poussin, mais qu'il n'est pas beaucoup plus juste d'isoler absolument des peintres après lesquels il apparut, ou de confondre, comme on le fait souvent, avec les imitateurs de la méthode italienne. M. Léon de Laborde lui-même semble partager cette opinion ou plutôt, qu'il nous passe le mot, ce préjugé,

et l'on a peine à comprendre pourquoi il refuse au peintre du *Jugement dernier* ce courage de la résistance qu'il accorde, à bon droit d'ailleurs, à Janet. On vit céder, dit-il en parlant de l'influence exercée par l'école de Fontainebleau, « un sculpteur de la trempe de Michel Colombe, un peintre fort et fécond comme Jean Cousin. » C'est trop dire. Que celui-ci ait voulu, surtout vers la fin de sa vie, profiter des exemples importés par les Florentins, rien de plus vrai; mais il s'en faut que ces exemples l'aient subjugué, et s'il céda, comme le pense M. de Laborde, ce fut du moins en faisant bien des réserves. Jean Cousin se distingue de ses devanciers par la largeur, italienne si l'on veut, de l'ordonnance pittoresque : ne faut-il pas reconnaître toutefois que, pour le sentiment et le fond des pensées, il a suivi fidèlement les errements de notre vieille école? Est-ce en étudiant la manière pédantesque du Rosso ou la manière fastueuse du Primatice qu'il a dû prendre goût à la sagesse et à la correction du style, à la simplicité de l'expression, à cette sobriété en toutes choses qui recommande ses ouvrages autant pour le moins que la puissance du pinceau?

Jean Cousin, né à une époque où la peinture sur verre et la miniature n'avaient pas cessé, depuis trois cents ans, d'être pratiquées avec éclat, où le nombre des *portraitistes* habiles était déjà considérable, Jean Cousin n'est donc ni le premier peintre qui ait illustré l'art de notre pays, ni un talent formé ou radicalement converti par les maîtres venus d'Italie. Tout au plus est-il permis de voir en lui un allié de ceux-ci; mais ses ancêtres sont en France, et, si glorieux que soit le descendant, on ne saurait annuler au profit d'un seul les droits antérieurs de toute la race. Assigner, suivant la coutume, pour point de départ à notre école l'époque où il commença à travailler, c'est raccourcir de gaieté de

cœur un long et très-honorable passé, c'est traiter l'histoire de la peinture française comme Boileau traitait l'histoire d'un autre art, lorsque, pour mieux célébrer Malherbe, il supprimait d'un trait de plume les titres littéraires de tous les prédécesseurs du poëte. Il faut se rappeler en outre que les émaux de Limoges, les tapisseries d'Arras — avant que l'Artois fût annexé aux possessions de la maison d'Autriche — popularisaient dans tous les pays de l'Europe les talents de nos peintres, et que les Italiens eux-mêmes semblaient reconnaître l'infériorité de leurs propres produits en donnant aux tapisseries historiées le nom générique d'*arrazzi,* à la peinture en émail la qualification de « procédé français. » Quant aux œuvres de nos miniaturistes et de nos maîtres verriers, elles furent de tout temps fort admirées au delà des Alpes. Dante, pour rendre hommage à l'habileté d'Oderigi da Gubbio, le qualifie de disciple de « l'art qu'on appelle à Paris enluminure [1], » et Vasari, dans la *Vie de Guillaume Marcillat*, dit textuellement : « Lorsque le pape Jules II, voulant orner de vitres peintes les fenêtres de son palais, donna l'ordre à Bramante de s'adresser aux plus savants artistes, celui-ci n'ignorait pas que les Français faisaient en ce genre de peinture des choses merveilleuses. » Guillaume et l'un de ses compatriotes, maître Claude, furent donc appelés à Rome non-seulement pour y peindre les verrières du Vatican, mais aussi pour y tenir école et propager les secrets de cet art, qu'ils pratiquaient mieux que personne.

Ainsi, même au temps où l'Italie était le plus en fonds de grands talents, elle recourait, pour certains travaux d'un ordre spécial, à la science et aux leçons des artistes de notre

[1] *Purgatoire,* ch. XI.

pays. C'est ce que prouvent clairement les noms et les documents recueillis par M. Dussieux. Avant de mentionner Guillaume Marcillat, que, soit dit en passant, il appelle avec raison « l'un des grands peintres de son siècle, » mais qu'il appelle improprement Guillaume de Marseille[1], l'auteur des *Artistes français à l'étranger* constate que, vers le milieu du quinzième siècle, le miniaturiste Jean Fouquet était allé peindre à Rome le portrait du pape Eugène IV, pour l'église des dominicains de la Minerve. Or, précisément à cette époque, Fra Angelico venait de produire ses plus beaux ouvrages, et les dominicains, éclairés par les admirables talents de leur frère, n'étaient pas gens sans doute à se montrer peu difficiles ou à confier un travail de cette importance au premier peintre venu. Si donc Jean Fouquet fut choisi, c'est qu'apparemment on jugea qu'il n'y avait pas alors en Italie un miniaturiste aussi habile que l'artiste français, artiste de premier ordre en effet, et dont les œuvres, malheureusement bien rares, sont des modèles achevés d'animation paisible et de délicatesse. A plus forte raison, lorsque l'art italien commence à décliner et que notre école du dix-septième siècle marche en sens inverse de cette décadence, l'influence française règne-t-elle avec autorité de l'autre côté des monts. Même avant la mort du Dominiquin, quels peintres les souverains et les grands sei-

[1] L'erreur où est tombé M. Dussieux avait été du reste commise avant lui par le P. Della Valle et par la plupart des annotateurs de Vasari. Vasari ayant écrit tantôt *Marcilla*, tantôt *Marzilla*, on a pris le nom de famille de l'artiste pour le nom de sa ville natale, et l'on a conclu de là que Guillaume était Marseillais. Une pièce portant la signature du maître lui même, et transcrite par le P. Marchese dans ses *Mémoires sur les artistes dominicains*, rétablit l'orthographe authentique de ce nom, et nous fait savoir par surcroît que le prétendu Provençal était né dans le diocèse de Verdun.

gneurs emploient-ils de préférence quand il s'agit de décorer un palais, d'ajouter aux richesses d'une galerie ou de faire don à une église de quelque tableau ? A Gênes Simon Vouet, à Venise Jacques Blanchard, à Florence Jacques Stella, à Rome Poussin, Claude le Lorrain, Dughet, Pierre Mignard, Valentin, sans compter des artistes moins renommés, comme Jean Lemaire, Nicolas de Bar et, un peu plus tard, Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*. On croirait que cette colonie d'étrangers a pour mission de couvrir le dénûment de l'école italienne, et que celle-ci ne peut plus recevoir désormais qu'un lustre d'emprunt aux lieux mêmes où s'étaient succédé les plus beaux témoignages de sa gloire. Cent ans plus tard, la situation n'a pas changé. Ce sont encore les peintres venus de France qui tiennent à Rome le premier rang, ou plutôt qui représentent à eux seuls la peinture en Italie. Joseph Vernet, par exemple, n'est-il pas le véritable chef de l'école romaine à cette époque, et, toute proportion gardée entre la valeur personnelle des deux artistes, ne peut-on comparer le rôle du célèbre peintre de marine à celui de Poussin dans le siècle précédent?

L'influence exercée sur l'art de tous les pays de l'Europe par des hommes ou par des œuvres appartenant à notre école fut immense à partir du règne de Louis XIV jusqu'à la fin du règne de Louis XVI ; elle n'a guère diminué depuis lors, mais les faits qui la déterminent sont trop nombreux pour trouver place ici. Qu'il nous suffise de dire qu'en Allemagne comme en Angleterre, en Espagne comme en Suède et en Russie, partout enfin où les souverains veulent instituer une école des beaux-arts ou se choisir un premier peintre, ils font appel à des maîtres français. De leur côté, les artistes étrangers ne se lassent pas de demander à la France des leçons, des encouragements ou des suf-

frages, et le titre qu'ils aspirent à obtenir comme une récompense suprême est celui de membre de l'Académie royale de peinture établie à Paris.

Quelle était donc cette corporation à laquelle le privilége de la gloire semblait exclusivement réservé? Les *Archives* publiées par M. de Chennevières et les *Mémoires* tirés des manuscrits conservés à l'école des Beaux-Arts fournissent à ce sujet d'utiles renseignements, que complètent d'ailleurs d'autres pièces sur l'histoire de l'Académie récemment mises en lumière par M. de Montaiglon[1].

La création de l'Académie royale de peinture sous le règne de Louis XIV — création antérieure de quelques années à la fondation des Académies des inscriptions et des sciences — avait eu pour but d'isoler les peintres artistes des peintres artisans, avec lesquels ils demeuraient jusque-là à peu près confondus. A cette époque de règle et d'ordre, il eût été difficile qu'on négligeât d'établir une distinction formelle entre les deux classes, et qu'on laissât des gens dont toute l'industrie se bornait à dorer ou à enluminer les statues des saints dans les églises s'attribuer, comme par le passé, les mêmes prérogatives que les peintres auteurs de tableaux. D'ailleurs le roi ou ses ministres n'eussent-ils pas songé à se prononcer sur ce point, il existait alors un artiste qui n'était pas homme à se taire ni à revendiquer faiblement ses droits. Lebrun les réclama donc tant par lui-même que par l'organe des amis qui l'appuyaient déjà à la cour; il mit en campagne les plus remuants de ses confrères et ne se fit faute pour son propre compte ni de requêtes ni de mémoires; bref, un arrêt du conseil daté de 1648 constitua l'Académie conformément au plan présenté, c'est-à-

[1] *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture depuis* 1648 *jusqu'en* 1664.

dire que douze fondateurs, désignés sous le titre d'*anciens*, furent seuls autorisés à tenir école de peinture et de sculpture, et qu'on nomma en outre quatorze académiciens pour faire cortége à ces professeurs patentés. Notons en passant que dès le début les artistes étrangers furent appelés à prendre place à côté des artistes français, puisque parmi les vingt-six membres inscrits sur la liste primitive on compte cinq peintres et un sculpteur originaires des Pays-Bas.

Lebrun, dont le nom, cela va sans dire, figurait en tête de tous les autres, y compris celui de Lesueur, avait réussi à se soustraire, lui et ses confrères, au joug humiliant de l'ancienne communauté. Grâce à l'activité de ses démarches, une barrière légale venait de séparer l'art du métier, les académiciens royaux des simples jurés de la maîtrise, — c'est ainsi que se nommaient les gérants de cette communauté; — mais tout n'était pas dit pour cela. Le mauvais vouloir des jurés, les procès où l'on s'engage semblent compromettre pendant quelque temps l'influence de la nouvelle compagnie : il ne fallut pas moins que l'esprit d'obstination et les habiles manœuvres de Lebrun pour tenir tête à ces difficultés sans nombre et pour avoir raison de ces cabales. Tout finit par s'apaiser cependant. Après bien des luttes au dehors et quelques scissions à l'intérieur, l'Académie, réorganisée en 1663 sous la protection de Colbert, n'a plus, à partir de cette époque, ni intrigues à déjouer, ni ennemis sérieux à combattre. Il lui arrive bien encore de rencontrer parfois quelques rancunes, d'avoir affaire à des gens de difficile humeur : témoin Pierre Mignard, qui, en sa qualité de « prince de l'Académie de Saint-Luc, » titre pompeux sous lequel il abritait à la fois sa vanité et celle des jurés de la maîtrise, — prétend traiter avec Lebrun de puissance à puissance, et ne consent à faire partie de l'Aca-

démie royale qu'après la mort de celui-ci. Encore faut-il, pour vaincre ses répugnances, qu'on le nomme par ordre du roi, et dans une seule séance, académicien, recteur, chancelier et directeur à la place de ce même Lebrun, dont les façons d'agir semblent presque modestes au prix d'une telle arrogance et de ces airs de souverain. En général, cependant, les artistes qui se succèdent en France depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la fin du dix-huitième siècle sont loin d'afficher de pareils dédains et de croire qu'il y ait chance de salut pour eux en dehors de l'Académie. Tous au contraire s'empressent d'y solliciter une place comme la sanction nécessaire de leurs talents, et cet empressement est d'autant plus facile à comprendre que les seuls académiciens avaient le droit d'exposer leurs ouvrages au salon[1]. Pas un peintre remarquable, si ce n'est toutefois Lantara, dont le nom ne figure sur la longue liste des membres successivement élus, pas un talent d'une certaine valeur qui ne vienne à son tour ajouter quelque chose à l'illustration de la compagnie ou en recevoir quelque reflet. David lui-même, en dépit de ce rôle révolutionnaire qu'il prit dès le début dans le domaine de l'art et qu'il allait bientôt continuer — avec quel emportement, on le sait — sur un autre théâtre, David tient à honneur, en 1783, d'obtenir les suffrages de ceux qu'il appelle encore ses maîtres. Ce n'est qu'au moment où l'Académie, battue en brèche comme tout

[1] Les peintres n'appartenant pas au corps académique, soit qu'ils ne se fussent pas présentés encore, soit qu'ils eussent été refusés, étaient réduits, pour donner de la publicité à leurs tableaux, à les exposer sur les murs de la place Dauphine le jour de l'Ascension. L'usage de cette exposition en plein air, dont la durée, dans les commencements, était de deux heures seulement, se maintint jusque sous le règne de Louis XVI. En 1791, pour la première fois, le salon fut ouvert à tous les peintres, sans distinction ni privilége.

ce qui subsiste du passé, va s'écrouler et faire place à la *commune générale des arts,* qu'il refuse de siéger plus longtemps parmi les membres de cet « ordre de la noblesse, » comme disait un autre ingrat, le peintre Jean-Bernard Restout. « Je fus autrefois de l'Académie, » écrit pour toute réponse David à ses confrères qui, lui rappelaient qu'en vertu des règlements, son tour était venu de professer [1], et en se démettant ainsi de ses fonctions il entend bien avertir l'Académie elle-même qu'elle ait à suivre son exemple. L'Académie osa résister cependant à cette menaçante injonction; elle attendit quelques mois encore que le peintre des *Horaces,* tombé au rang des courtisans de Robespierre, la dénonçât à la Convention comme entachée d'aristocratie et de despotisme, et qu'un décret, facilement obtenu d'ailleurs, vînt supprimer une institution très-libérale en réalité, ou, en tout cas, beaucoup moins despotique que le régime auquel ce même David allait soumettre notre école.

L'histoire de la peinture française pendant les deux derniers siècles se résume tout entière, on le voit, dans l'histoire de l'Académie. Or, sans prétendre relier absolument cette seconde phase de l'art à la première, on peut dire que les travaux accomplis par les peintres académiciens sont loin d'être de tous points en désaccord avec les travaux qui les ont précédés. Les différences extérieures une fois constatées, — et rien n'est plus facile, — qu'y a-t-il au fond de toutes ces œuvres tantôt graves, tantôt d'un caractère familier, qu'on ne retrouve ailleurs soit en germe, soit en plein développement? Il n'est pas besoin de faire remarquer l'analogie qui existe entre les tableaux de Poussin et les tableaux de ses successeurs immédiats, les fondateurs

[1] *Archives de l'Art français,* t. I. — Ce billet est daté du 4 mai 1793.

de l'Académie ; mais ceux-ci trahissent aussi une parenté et des origines plus anciennes. La chaste imagination de Lesueur ne rappelle-t-elle pas, sous des formes d'expression plus larges, les inspirations de notre école primitive? Cette manière si limpide, si parfaitement exempte d'affectation et de recherche dans son ampleur même, semble une sorte de complément et comme la sobre paraphrase des intentions traduites d'abord par le pinceau de nos miniaturistes ; et peut-être les rapports de sentiment entre le peintre de *Saint Bruno* et ces modestes artistes sont-ils tout aussi étroits que les liens qui rattachent Raphaël aux *quattrocentisti* florentins. Dans un ordre d'art différent, cette intelligence de la physionomie qui distingue les travaux d'Hyacinthe Rigaud, de Largillière et de tant d'autres savants peintres de portrait, est moins une qualité nouvelle que le perfectionnement d'une qualité dès longtemps inhérente aux œuvres de notre école. Sans doute, à ne considérer que l'exécution et le style, il y a loin du portrait de *François Ier* peint par le second Clouet aux portraits de *Bossuet* et de *Louis XV enfant* par Rigaud, ou à telle autre production de la même main ou de la même époque. Cependant ce qui préoccupe avant tout le *portraitiste* du seizième siècle est aussi l'objet principal des études poursuivies par les maîtres du genre au dix-septième. Comme lui, ils ne songent, en copiant la forme palpable, qu'à faire pressentir le rang, les habitudes morales, tous les caractères immatériels de leur modèle. Ils les interprètent seulement avec moins de défiance ou de réserve, et lors même que le mode d'interprétation est le plus libre en apparence, il accuse encore ce goût pour l'analyse immuable chez les artistes français. Enfin il n'est pas jusqu'aux peintres de genre, au temps de Louis XV et de Louis XVI, qui ne prouvent à leur manière

la permanence des inclinations de notre école. Nous ne voulons ni exagérer la valeur, ni méconnaître les faiblesses de ces talents inachevés pour qui les éditeurs des *Archives* semblent avoir — nous le leur reprochions tout à l'heure — une prédilection un peu trop vive; mais ne serait-ce pas se méprendre que de voir seulement des caprices de pinceau là où l'on peut démêler aussi les traces d'une volonté bien arrêtée de satisfaire l'intelligence, — que dis-je? — quelquefois même des prétentions philosophiques? Lorsque Greuze, ce « prédicateur des bonnes mœurs, » comme l'appelle assez emphatiquement Diderot, introduisait le roman moral dans la peinture, Greuze ne faisait qu'approprier aux goûts de son époque des instincts innés dans notre école, et, si insuffisants qu'aient pu être les résultats de l'entreprise, l'idée de la tenter ne pouvait venir, il faut le reconnaître, qu'à l'esprit d'un peintre français [1].

Les caractères de l'art national se sont-ils tellement modifiés depuis qu'on ne puisse retrouver dans les œuvres modernes quelque chose des anciennes traditions, et ce culte de la pensée, qui fut de tout temps la religion de nos

[1] Objectera-t-on Hogarth, qui, trente ou quarante ans auparavant, avait rêvé quelque chose d'analogue en apparence? La différence est grande pourtant entre la nature des inspirations et le genre de talent des deux peintres. Il y a dans les œuvres de William Hogarth, artiste éminent dont on ne saurait d'ailleurs contester le mérite, une arrière-pensée satirique et des intentions de comédie dont les drames bourgeois peints par Greuze n'offrent nulle trace. Les toiles de Greuze sont tout uniment des moralités doucereuses assez propres à *illustrer* les *Contes* de Marmontel ou autres écrits d'une philosophie un peu fade sur la nature et la vertu, telles qu'on les comprenait l'une et l'autre à la fin du dix-huitième siècle; mais fort contrairement aux compositions surchargées du maître anglais, ce sont aussi des tableaux d'une expression claire, facile, sans équivoque, et qui se relient par-là aux productions antérieures de la peinture française.

maîtres, a-t-il fini par dégénérer chez nous en pure fantaisie pittoresque? Plusieurs le prétendent et se félicitent de ce triste progrès, qui cependant nous semble loin d'être avéré. Sans parler des tableaux d'histoire appartenant au commencement du siècle, productions sérieuses, fortement conçues pour la plupart et dont il est un peu trop de mode de faire bon marché aujourd'hui, les travaux véritablement importants de l'école actuelle n'attestent-ils pas encore ces habitudes méditatives, cet instinct profond de l'expression qui donnent aux œuvres anciennes leur signification principale? Le noble talent de M. Ingres, malgré l'influence qu'ont exercée sur lui les exemples de la Grèce et de l'Italie, est de trempe toute française, en ce sens que, comme Poussin, comme David quelquefois, le peintre de *Virgile lisant l'Énéide* et de *Stratonice* sait ajouter à la majesté antique le naturel et l'émotion. Que l'on se rappelle ce tableau de *Virgile*, cette scène de famille si solennelle et en même temps si vraie : peut-être, parmi tous les sujets tirés de l'antiquité, ne rencontrera-t-on rien dans les écoles étrangères qui témoigne d'une pareille sûreté de goût unie à tant de puissance expressive, et l'on ne saurait, nous le croyons, rapprocher d'une telle composition que ces deux autres compositions admirables, dues aussi au génie de maîtres français : le *Testament d'Eudamidas* et la *Mort de Socrate*. M. Delaroche n'accuse-t-il pas nettement son origine par l'ingénieuse prudence de ses calculs, par son amour de l'exactitude et son habileté à intéresser l'esprit, et M. Delacroix lui-même, tout disciple qu'il est de Rubens et de Paul Véronèse, ne se rattache-t-il pas, dans ses meilleurs moments, aux peintres de notre pays par la vigueur du sentiment dramatique et la portée morale des intentions? Il ne serait pas difficile de retrouver chez d'autres talents contemporains

bien des indices de filiation, bien des points de ressemblance ou de rapport avec les talents qui ont autrefois honoré notre école ; mais il est temps de nous arrêter et de résumer en quelques lignes la pensée de cette étude.

III

En face des monuments de chaque époque, il est difficile de s'expliquer cette tendance si générale parmi nous à sacrifier de prime abord les œuvres de la peinture française aux œuvres de l'art étranger ; encore moins peut-on admettre le reproche de versatilité qu'il est de règle d'adresser aux artistes de notre pays. Si l'école française n'a pas l'incomparable éclat des écoles italiennes ; si même, à un moment donné, elle est éclipsée en partie par les écoles des Pays-Bas, elle a du moins le mérite d'une fécondité continue et une physionomie par-dessus tout sensée, quelque chose de grave et de recueilli, même aux époques de trouble apparent, de logique, alors même qu'elle semble se démentir. On a appelé Poussin le peintre des gens d'esprit : le mot peut s'appliquer à l'ensemble des peintres français. Les tableaux qu'ils ont produits s'adressent si directement à l'intelligence, qu'une simple description suffirait, en beaucoup de cas, pour faire pressentir les formes et le caractère de l'expression. Faut-il voir dans ce fait un témoignage d'aptitudes plutôt littéraires que pittoresques? — Peut-être ; mais il faut y voir aussi une preuve de l'extrême netteté avec laquelle les conditions morales des sujets sont comprises et définies, à quelque genre d'ailleurs qu'appartiennent ces sujets : car — c'est là encore un des traits particuliers de notre école — les talents se renouvellent en France à la condition de changer souvent, non

de principes, mais d'objets d'étude. Les écoles des autres pays ont chacune puisé leurs inspirations à une source unique; quelque diversifiée que soit la manière, les mêmes scènes retracées à tour de rôle par plusieurs générations d'artistes révèlent une préférence invariable pour un certain ordre d'idées. Souvent même la fidélité à ces idées est un élément nécessaire du succès, une loi qu'on ne saurait enfreindre sans compromettre l'art ou sans le ruiner. En Toscane et à Rome, par exemple, la peinture n'a eu toute son éloquence qu'autant qu'elle a été la traduction des livres saints. Ici, au contraire, la variété des sujets, loin d'infirmer la pensée de l'artiste, ne sert qu'à rajeunir et à retremper ses forces. Que l'Évangile, l'antiquité ou le fait contemporain soient le texte choisi par nos peintres, ils l'interpréteront avec une égale sagacité, ils en développeront le sens avec les mêmes habitudes de pénétration, de goût judicieux et de mesure. Avantage négatif, dira-t-on, qui n'est, en somme, qu'une marque d'indifférence ou de scepticisme, soit : mais si l'on condamne cette flexibilité du talent chez les peintres français, il faut se résigner à condamner au même titre l'inconstance apparente de nos grands écrivains et ne pardonner ni à Fénelon ni à tant d'autres leurs travaux inspirés alternativement par la Bible et par la mythologie. Au lieu de s'arrêter à ces semblants de démentis, que l'on se rende compte des doctrines en vertu desquelles chaque œuvre a été composée, et l'on sentira qu'il n'y a de renoncement qu'à l'extérieur, de modification que dans le style. Poussin est tout aussi bien Poussin quand il peint les *Sept sacrements* que quand il peint ses *Bacchanales* ou l'*Enlèvement des Sabines*. Les allégories de Lesueur à l'hôtel Lambert ne contredisent pas plus les peintures du cloître des Chartreux que les *Batailles* de Lebrun et de Gros, la *Justice* de Pru-

dhon et la *Méduse* de Géricault ne se contredisent entre elles. L'essence même de ces beaux ouvrages est un fonds de vérité, de sage grandeur et de raison qui appartient en propre à notre école, et qui, malgré la dissemblance des sujets, ressort infailliblement, soit des toiles signées du même nom, soit des tableaux exécutés à de longues années d'intervalle.

Si, après avoir cherché à apprécier les conditions de l'art français, recherche qui ne peut aboutir qu'à nous convaincre de son unité, nous envisageons les œuvres de l'école dans leur succession chronologique, de ce côté encore notre orgueil national n'aura pas à souffrir. La peinture a des origines aussi anciennes dans notre pays qu'en aucun pays de l'Europe, et de plus son histoire, à partir du treizième siècle, est sans lacune considérable. Malheureusement, cette histoire si digne d'intérêt, nous ne nous sommes guère avisés jusqu'ici de l'étudier, et il faut ajouter qu'assez peu de gens ont essayé de nous l'apprendre. On semble de part et d'autre en meilleure disposition aujourd'hui. Le zèle des érudits a bien tardé à se porter sur d'autres monuments que les monuments de l'architecture et de la statuaire ; mais enfin un mouvement de réaction s'accomplit : peut-être aura-t-il raison de notre longue indifférence. Il semble seulement que le résultat serait plus tôt et plus sûrement obtenu, si les écrivains qui ont entrepris de nous convertir se contentaient moins habituellement de discuter des dates ou de produire à peu près sans commentaires des pièces historiques assez sèches en elles-mêmes. La plupart des travaux publiés de nos jours, et dont nous avons mentionné les plus importants, sont de nature à nous éclairer sur les questions de détail, à fixer certains points chronologiques ; ils sont le fruit d'investigations soigneuses et d'une louable

activité scientifique. Est-ce assez cependant, et suffit-il d'avoir réfuté preuves en main quelques erreurs matérielles? Il serait à souhaiter que l'esprit critique pénétrât davantage ces travaux, et qu'une fois en possession des documents, on s'en servît pour expliquer soit le rôle individuel des talents, soit la marche et les progrès généraux de l'école. Si cette méthode d'exposition venait à être adoptée pour l'histoire de la peinture française comme elle l'a été pour l'histoire de notre littérature, les écrivains prendraient plus d'autorité et conseilleraient plus efficacement le lecteur, tout en restant fidèles à leurs devoirs d'annalistes. Au lieu de s'attribuer la tâche aride d'inventorier des actes, de transcrire des quittances, des fragments de correspondances, et de nous révéler des particularités assez secondaires après tout, que ne se placent-ils plus souvent en face des œuvres mêmes et des idées que ces œuvres expriment? Pourquoi ne pas rattacher avec moins de réserve les circonstances partielles à l'ensemble des faits historiques, les détails biographiques à la manière des artistes qu'ils concernent, l'accessoire au principal et la lettre à l'esprit? A force de défiance ou d'abnégation, on court risque ainsi de manquer le but et d'arriver seulement à accumuler pêle-mêle des matériaux archéologiques là où il s'agissait de les coordonner et d'en composer une histoire. Il faut le répéter, cette histoire est encore à faire. Que les recherches soient poursuivies aujourd'hui avec beaucoup plus de sagacité qu'autrefois, qu'on apporte dans l'étude du passé une conscience et une application toutes nouvelles, voilà ce qui est hors de doute et ce qu'il importe de constater; mais ne semble-t-il pas qu'en multipliant à ce point les copies de pièces officielles, en se montrant en revanche si avare d'explications et de développements, on songe moins à mettre l'histoire de l'art à la portée

de tous qu'à faire le procès aux ouvrages tantôt purement didactiques, tantôt remplis d'aperçus trop libres ou de hors-d'œuvre qui ont été publiés avant notre époque?

Depuis le dix-septième siècle, en effet, les questions relatives à la peinture ont été traitées dans notre pays à des points de vue bien différents, mais presque toujours avec un médiocre souci de l'exactitude historique. Les *Entretiens* de Félibien, le livre d'art le plus connu et aussi le plus recommandable qui ait paru sous le règne de Louis XIV, sont loin de témoigner à cet égard de scrupules fort sévères, et l'auteur, malgré son titre d'historiographe du roi, ne paraît pas avoir poussé ses études au delà du strict nécessaire pour démêler en gros la vérité et satisfaire à peu près sa curiosité d'honnête homme. Il avoue d'ailleurs qu'il écrit principalement pour lui-même, pour « le plaisir qu'il prend dans l'entretien de tant de choses agréables et divertissantes, » et de peur d'abréger ce plaisir, il passe en revue les artistes de tous les temps et de tous les pays, depuis « Prométhée, fils de Japhet, ho mmede grand esprit, qui fut en une merveilleuse estime parmi les peuples d'Arcadie[1] » jusqu'aux peintres qui décorent les appartements du roi aux Tuileries et au palais de Versailles : le tout afin de complaire en apparence aux désirs de Pymandre, auditeur assez peu difficile sur les détails, interlocuteur discret qui, trop heureux d'écouter « les belles choses » que lui dit Félibien, laisse passer sans rien mettre en doute mainte anecdote suspecte, mainte proposition erronée. Cependant, si imparfait qu'il soit, l'ouvrage de Félibien mérite d'être consulté, surtout en ce qui touche les peintres français du dix-septième siècle, Poussin, entre autres, avec qui l'auteur avait vécu à Rome

[1] *Entretiens*, t. I, p. 45.

dans une certaine familiarité et dont les œuvres et le caractère sont en plus d'un endroit dignement appréciés. Il suffirait de mentionner en passant le poëme du peintre Dufresnoy, *De arte graphica*, le *Cours de peinture*, les *Dissertations* et les *Dialogues* de Roger de Piles; dans le siècle suivant, les recueils publiés par d'Argenville, l'abbé de Marsy, et plusieurs autres ouvrages fort estimés au moment où ils parurent, mais qu'aujourd'hui on ne lit guère, si tant est qu'on s'en rappelle même les titres. A l'exception du savant Mariette, les hommes qui prétendaient juger la peinture et les peintres de notre école ne faisaient ordinairement que confondre dans une admiration banale tous les talents et toutes les œuvres, ou professer, comme Dufresnoy, d'assez inutiles théories.

Tout cela, il est vrai, n'accusait pas des prétentions bien hautes; la critique d'art n'était encore qu'une forme innocente de l'apologie ou un prétexte à de timides essais techniques; mais les articles de l'*Encyclopédie* et les *Salons* de Diderot allaient lui donner une tout autre portée et faire un instrument de polémique, une véritable arme de guerre, de ce qui n'avait été jusqu'alors qu'un objet d'amusement et de loisir. Lorsqu'on eut entrepris de soumettre au contrôle de la philosophie chacune des découvertes humaines, la peinture, comme tout le reste, servit de thème aux dissertations et aux développements dogmatiques. Transformée sous la plume de Diderot en cours de morale romanesque, en cantique perpétuel à la nature et à l'honnêteté des mœurs, la critique d'art fut encore, sous la plume moins passionnée de Watelet, un moyen de propagande et une manifestation de l'esprit philosophique. A partir de ce moment, chaque nouvel écrit sur la peinture n'eut plus, à proprement parler, d'autre signification. On soutint, avec éclat quelquefois, le

plus souvent avec arrogance, des thèses conformes aux doctrines et aux goûts du temps ; on commenta, à propos de tableaux, l'*Essai sur les mœurs* et le *Dictionnaire philosophique;* et comme en toutes choses on n'assignait guère à l'origine du vrai et du bien d'autre date que l'époque actuelle, à peine parut-on se souvenir que la peinture était née en France avant le règne de Louis XV, les « tableaux à sentiment » de Greuze, et les *marines* de Vernet. Survint vers les premières années de l'empire Émeric David, qui sans parti pris littéraire, sans arrière-pensée paradoxale ni influence de coterie, essaya de remonter aux sources authentiques et de montrer sous son vrai jour l'histoire si étrangement méconnue ou défigurée des premiers progrès de l'école française : entreprise bien opportune, mais malheureusement inachevée, et dont les résultats, si précieux qu'ils soient, ne peuvent être considérés que comme des fragments de la pensée de l'auteur et comme des travaux préparatoires.

Les historiens ont donc toujours fait défaut à l'art et aux artistes de notre pays. Ce que nous ont laissé les écrivains des deux derniers siècles manque tantôt d'érudition et d'exactitude, tantôt de retenue, et ne saurait par conséquent être accepté avec beaucoup de confiance. Est-ce une raison toutefois pour se jeter dans un excès contraire, et faut-il se condamner à être insuffisant de peur de paraître immodéré? Dans les livres qui traitent de notre école, la critique ne peut-elle désormais trouver place à côté de l'exposé des faits, parce qu'on a abusé de la critique? La vérité doit-elle se montrer aride et nue, parce qu'on l'a trop longtemps affublée d'ornements de rencontre? Il est permis de croire, à en juger par le caractère de leurs ouvrages, que telle est l'opinion de MM. de Chennevières, Dussieux et de

leurs collaborateurs. On conçoit qu'en haine du faux et du suspect, et pour mieux s'isoler des entrepreneurs de critique ou d'histoire, des hommes véritablement éclairés, des investigateurs patients comme les éditeurs des *Archives* et des *Mémoires sur l'Académie*, s'imposent une extrême réserve et croient avoir assez fait quand ils ont publié des documents irrécusables. Pourtant ils n'accomplissent ainsi que la moitié de leur tâche. C'est à ceux qui savent qu'il appartient de parler, et de parler surtout à ceux qui ignorent, sous peine de laisser le premier venu et les ignorants eux-mêmes prendre sans façon la parole. Le fait, on le sait de reste, n'est pas des plus rares aujourd'hui. Tout le monde lit ce qui s'imprime, — et que n'imprime-t-on pas? — sur les salons, sur tel tableau ou tel maître contemporain : pourquoi ne lirait-on pas avec une égale bonne volonté ce qui a trait à l'histoire même de la peinture en France, si cette histoire était recueillie et racontée au lieu de se trouver morcelée en chapitres à l'usage des antiquaires? Il ne suffit pas d'être compris par quelques hommes spéciaux et de les intéresser, soit en les confirmant dans leurs propres opinions, soit en mettant sous leurs yeux des pièces oubliées au fond des archives et des bibliothèques. Il ne faut pas, quand on s'occupe de recherches sur notre école, avoir seulement en vue quelque satisfaction à procurer aux membres de l'Académie des inscriptions. Le point essentiel est de nous instruire tous tant que nous sommes, et de mettre la science au niveau des intelligences peu familiarisées avec les études longues et pénibles. Nous avons besoin, en un mot, qu'on interprète les faits principaux à notre profit, et qu'on ne se contente plus de produire des titres ou des faits de détail. Si les efforts des érudits étaient dirigés en ce sens, chacun y trouverait son compte : le public aurait à juger la valeur

de l'interprétation ; mais, pour connaître l'histoire de la peinture française, il n'en serait plus réduit à comparer des textes, à parcourir des répertoires d'actes de toutes sortes, à s'imposer enfin un travail de compilation que peu de gens sont d'humeur à entreprendre, et bien moins encore à poursuivre jusqu'au bout. Quant aux peintres contemporains, qui, faute d'autres écrits sur les arts, ne lisent guère que les journaux où il est question d'eux et de leurs confrères, ils sentiraient à leur tour plus vivement en quoi les antécédents de notre école les obligent, et jusqu'à quel point ils autorisent les tentatives d'affranchissement. Les enseignements auraient ainsi pour tous une utilité immédiate, une application directe. L'histoire du passé ne peut nous être tout à fait profitable qu'autant qu'elle nous donne une intelligence plus nette du présent, et il serait assez oiseux de satisfaire notre curiosité sur quelques points d'archéologie, si nous n'arrivions avant tout à concevoir une idée plus haute de l'art lui-même, à nous pénétrer de ses beautés et à mieux comprendre ses lois.

1854.

II

LE PAYSAGE ET LES PAYSAGISTES EN FRANCE

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

1. — LA PEINTURE DE MARINE. — JOSEPH VERNET.

S'il est un fait qui ressorte clairement de la situation actuelle de la peinture en France, c'est l'importance inaccoutumée de notre école de paysage et l'uniformité de ses tendances. Les peintres d'histoire marchent de plus en plus isolés les uns des autres : les paysagistes, au contraire, paraissent suivre la même voie et s'avancer de concert vers le même but. Quelques-uns, il est vrai, demeurent en dehors du mouvement ou n'y participent qu'avec réserve, il en est même qui s'attachent encore à la poursuite de l'idéal académique et retranchent obstinément de la nature tout ce qui n'est pas du domaine de la ligne et du style sévère ; mais le nombre de ces dissidents s'amoindrit chaque jour, et l'immense majorité des paysagistes contemporains n'a plus pour système que l'imitation absolue de la réalité. La reproduction textuelle des effets matériels, telle est l'unique fin qu'ils se proposent ; l'étude du littéral, le culte de la beauté positive, voilà leur poétique et leur foi. De pareilles doctrines sont nouvelles dans notre école. Comment en expliquer l'in-

fluence? Quelle en est au fond la valeur? Sur quels précédents historiques s'appuient les peintres qu'elles inspirent? Il y a là une question grave pour l'art contemporain, et c'est en interrogeant le passé qu'on arrivera, nous le croyons, à se rendre compte de l'action que ces doctrines peuvent exercer sur les progrès comme sur les écarts de la peinture française.

Si, en démentant par une contradiction formelle le génie et la tradition de l'art français, les paysagistes le dépouillaient de son caractère essentiellement spiritualiste pour substituer à cette « délectation de l'esprit » dont parle Poussin une sensation bornée et fugitive, si leurs efforts ne devaient aboutir qu'à ce résultat négatif, il faudrait dès à présent ne voir dans le succès qu'ils obtiennent qu'un signe de la décadence du goût. Il est plus juste, tout en signalant l'insuffisance et, à quelques égards, le danger des principes modernes, de ne pas contester les perfectionnements apportés de nos jours à certaines parties de l'exécution. La vérité des tons, la science de l'harmonie, l'intelligence de l'effet, — qualités assez rares autrefois dans les tableaux de l'école française, — sont devenues maintenant si familières à tous les paysagistes, que les plus obscurs d'entre eux savent peindre correctement un morceau d'après nature et orthographier pour ainsi dire sans hésitation les mots usuels de l'idiome pittoresque. De là cette multitude croissante d'*études* qui figurent aux expositions annuelles ; de là aussi un revirement complet de l'opinion sur les conditions de l'art lui-même. Le public, n'ayant plus sous les yeux des œuvres de haute portée, s'est aisément contenté d'œuvres agréables, et, les éloges des demi-connaisseurs aidant, il en est venu vite à s'accommoder d'un régime qui ne nécessitait de sa part ni une application fort grande, ni des connais-

sances très-étendues. Tout le monde est apte à juger du degré d'exactitude qu'offre la représentation d'une chaumière ou celle de la lisière d'un bois : les modèles choisis par les paysagistes de la nouvelle école fournissaient à chaque spectateur un terme de comparaison facile, et, comme les portraits étaient fidèles, on sut gré aux peintres de cette ressemblance naïve. Un peu plus tard, des scènes d'un genre moins familier, des vues de pays inconnus, furent appréciées comme elles méritaient de l'être, parce que les ouvrages précédents nous avaient habitués progressivement à discerner la vérité. Jusque-là, tout allait au mieux ; mais, à force d'applaudir aux talents qui venaient de se révéler, à force d'entendre crier au progrès autour de soi, — et quelquefois par des voix un peu intéressées, — on a pris cette exactitude de procès-verbal pour le dernier mot de l'art, et l'on a fini par oublier deux points essentiels : le mérite relatif des paysagistes antérieurs à notre époque et l'infériorité au point de vue esthétique du paysage en général. D'une part, on a sacrifié à l'engouement pour les productions contemporaines le respect et l'étude des productions de l'ancienne école ; de l'autre, on a fait d'œuvres qui, malgré leur incontestable valeur, ne sont au fond que des œuvres secondaires, le titre de gloire principal de la peinture française au dix-neuvième siècle.

Il y a d'ailleurs une exagération véritable à donner aux progrès récemment accomplis le caractère d'une révolution inopinée. Si l'on recherche dans l'histoire du paysage en France les lois qui l'avaient régi jusqu'ici, on verra que cette révolution était dès longtemps préparée. Le *naturalisme* — pour nous servir du mot à peu près consacré — est, nous l'avons dit, une doctrine nouvelle dans notre école, en ce sens qu'elle ne s'y était jamais produite ni d'une ma-

nière si générale, ni sous des formes si absolues ; pourtant, en y regardant de près, on pourrait lui reconnaître pour origine la réforme opérée par Joseph Vernet au dix-huitième siècle et rattacher la manière des paysagistes du dix-neuvième au système qu'inaugurait, il y a cent ans, cet éminent artiste : système d'imitation plutôt que d'interprétation de la nature, et sous l'empire duquel les figures n'eurent plus qu'un sens accessoire, une intention subordonnée à l'intention générale de la scène. Jusqu'à l'époque où parut Joseph Vernet, la méthode contraire avait été suivie. On s'était habitué à considérer l'art du paysage comme un moyen de mettre en relief les actions des hommes, et les sites choisis ou imaginés par les peintres ne servaient d'abord que de prétexte et d'encadrement à des faits historiques, à des sujets tirés de la Bible ou de l'antiquité profane. Poussin, Guaspre Dughet, et le plus souvent Claude le Lorrain lui-même, ne comprenaient pas autrement les conditions du genre ; ils le traitaient, à l'exemple des maîtres italiens, dans un style conforme au caractère des héros qu'ils voulaient représenter et cherchaient ainsi à donner au moindre de leurs tableaux la portée et l'ampleur d'une majestueuse épopée. Pendant tout le dix-septième siècle, l'art du paysage fut envisagé en France à ce seul point de vue. Quelques paysagistes étrangers, Fouquières et Van der Meulen entre autres, avaient, il est vrai, essayé de faire prédominer un élément nouveau et de substituer dans notre école le goût de l'exactitude matérielle au culte de l'idéal ; mais leurs exemples étaient demeurés sans imitateurs, et le style français n'avait pas été sensiblement modifié par cette importation accidentelle de la manière flamande. C'est donc à une autre cause qu'il convient d'attribuer la réaction contre les doctrines académiques qui se révèle dans les

œuvres produites vers la fin du règne de Louis XIV et qui devait bientôt avoir pour résultat une transformation complète du paysage en France.

On ne connaît plus guère aujourd'hui parmi les peintres de cette époque que ceux dont le pinceau a décoré les murs des églises ou des palais : ils sont loin cependant de résumer à eux seuls l'école contemporaine. En dehors des peintres d'allégories et d'apothéoses, en dehors des peintres de portrait, si remarquables d'ailleurs, malgré le faste de leur manière, quelques artistes, procédant d'influences et d'écoles provinciales, entrevoyaient déjà une sorte d'idéal familier et s'attachaient à le revêtir de formes attrayantes ; mais des innovations de cette espèce eussent été mal venues à la cour, où l'imitation italienne faisait loi, où les artistes français surnommés à tour de rôle « les Romains » avaient seuls le privilége du succès et en quelque façon droit de cité. Aussi les peintres de genre ou, comme on disait dédaigneusement, de *bambochades* continuaient-ils à vivre et à travailler loin de Paris. Ce ne fut qu'à la fin du règne de Louis XIV et pendant les premières années de la régence qu'ils se hasardèrent à importer dans la capitale un art plus humble, mais beaucoup plus indépendant, et le public, fatigué de ce qu'on appelait alors « le grand style, » accueillit d'abord avec faveur, bientôt avec transport, des œuvres qui le délassaient du spectacle monotone qu'on lui avait imposé pendant un demi-siècle. La peinture du paysage se ressentit forcément du mouvement général des idées : à l'exemple des peintres de genre, les paysagistes s'affranchirent du joug académique, mais pour retomber, par un autre excès, dans l'esprit de système, et ils ne réussirent ainsi à changer que les formes de la convention. On vit encore les hommes et les actions humaines figurer en première ligne dans leurs

tableaux, mais des actions fort peu héroïques, des personnages de fantaisie comme la nature qui les entourait. Phocion fait place à Mezzetin, Orphée à Scaramouche ; l'admiration qu'avait inspirée jadis le *Débarquement de Cléopâtre* se reporte sur l'*Embarquement pour l'île de Cythère,* et les séductions d'une muse fardée triomphent des grâces sévères de la muse de Poussin et de Claude le Lorrain.

Watteau est, sans contredit, le plus remarquable de ces peintres voués au culte de l'art sensuel et de la fantaisie galante, qui apparurent au commencement du dix-huitième siècle. A ne le prendre ici que comme paysagiste, on peut dire de lui à peu près ce que Voltaire disait du poëte Chaulieu et lui assigner la première place parmi les talents négligés. Ses tableaux, où ne circule plus le souffle du dieu, trahissent du moins l'influence de la fée, et le charme dont ils sont empreints plaît à l'imagination, sans élever le cœur ni satisfaire pleinement l'esprit. Ils semblent être l'expression du caprice plutôt que le fruit de la méditation, et le laisser-aller de l'improvisation s'y découvre à première vue ; pourtant il est facile d'y démêler les traces d'un sentiment délicat, même dans ses écarts, et une élégance de style sans laquelle cette affectation deviendrait insoutenable. Watteau, dit-on, passa une partie de sa vie dans les coulisses de la comédie italienne et dans l'intimité des actrices à la mode. A en juger par les types qu'il a choisis pour la plupart de ses compositions, rien de moins invraisemblable ; mais n'est-il pas permis de croire qu'il a puisé aussi ses inspirations ailleurs, et vécu par moments dans une atmosphère plus pure ? Ses œuvres décèlent, à travers le factice qui en est la marque, un amour véritable des beautés naturelles. Le paysage n'y est pas toujours un fond sacrifié au relief et à l'éclat des figures. Il a quelquefois une sérénité

ou une mélancolie dont le peintre n'aurait pu traduire ainsi et nous transmettre l'impression s'il ne l'avait lui-même éprouvée sur place, à ses heures de recueillement et de solitude, loin de Colombine et du théâtre. Souvent la vivacité étourdie des groupes qui s'ébattent au premier plan du tableau et la poésie calme des ombrages que l'on entrevoit au second forment entre elles une opposition étrange, et l'on a quelque peine à dégager des contradictions qui les voilent l'intention secrète et le vrai caractère du génie de Watteau. Sans douté, si cet artiste charmant avait rencontré une époque et un milieu plus favorables à la rêverie, il aurait su donner aux formes de sa pensée l'unité et l'élévation qui leur manquent; l'instinct qui le poussait à la recherche d'une certaine grâce immatérielle se serait révélé dans des créations d'un autre ordre, dans des œuvres participant davantage du sens mystérieux de la nature. Dépaysé comme il l'était au sein d'une école systématique et raisonneuse malgré ses entraînements et ses témérités de style, fils d'un siècle où l'on estimait surtout le positif, il a dû demeurer un *fantaisiste* inachevé, ne se comprenant qu'à demi lui-même et ne se développant qu'à demi.

Watteau et ses imitateurs subirent à leur tour le sort des peintres qu'ils avaient détrônés. Après la mort du jeune maître, le goût du paysage de fantaisie se maintint quelque temps en France, la mode fut encore aux effets d'opéra, à toutes les fantasmagories du pinceau; mais, dès que Joseph Vernet eut essayé de combattre cette manie, il obtint un éclatant succès et ne rencontra pas plus d'obstacles dans l'opinion publique que dans le talent de ses rivaux. Il arrivait du reste à un moment propice et sur un terrain bien préparé. Contemporain des philosophes et des poëtes qui venaient de se mettre à l'œuvre et de se constituer un peu

bruyamment les vengeurs de la nature, il semblait faire cause commune avec eux et contribuer à sa manière au triomphe de leurs doctrines en retraçant des scènes dont la nature seule faisait les frais. Ce n'était pas qu'il la traduisît toujours en interprète scrupuleusement fidèle, mais il ne la déguisait pas du moins sous des mensonges systématiques. Ses exemples eurent en ce sens une influence heureuse sur la marche de la peinture française. Notre école de paysage cessa de puiser aux sources artificielles : elle se retrempa dans l'étude du vrai, et, sauf quelques écarts passagers, elle a suivi depuis lors cette voie de simplicité et de naturel qui l'a conduite de progrès en progrès là où nous la voyons parvenue aujourd'hui.

L'histoire de l'art du paysage en France peut donc se diviser en trois périodes distinctes. La première a pour point de départ les œuvres épiques de Poussin et de Claude le Lorrain, pour terme les compositions fastueuses ou pédantesques des paysagistes disciples de Lebrun. Watteau et son école représentent la seconde époque, celle du paysage enjolivé par le caprice. La troisième commence à Joseph Vernet, qui entreprit de réagir à la fois contre les formes surannées du style académique et les licences de la fantaisie. Les peintres qui viennent après lui et leurs successeurs semblent craindre, tout en poursuivant cette révolution, d'en exagérer l'esprit : ils n'acceptent qu'une partie de ses conséquences et se prennent par moments à y mêler quelque ressouvenir des doctrines anciennes ; mais ces hésitations ne se résolvent jamais en négation formelle du principe naturaliste : la méthode tempérée de Michallon et de quelques autres paysagistes appartenant à l'époque de la Restauration est le lien qui rattache encore la manière descriptive de Vernet à la manière purement imitative des paysagistes

actuels. Il n'est pas inutile, on le voit, de suivre, dans les phases successives de notre école moderne, le développement tantôt lent, tantôt rapide du système qui triomphe si ouvertement aujourd'hui. Une série d'études sur les hommes qui en préparèrent le succès peut offrir quelque chose de plus qu'un simple intérêt de curiosité, et il ne sera pas sans à-propos de montrer dans Joseph Vernet le véritable réformateur du paysage en France, dans les peintres qui lui ont succédé les continuateurs de cette réforme [1].

On a vu qu'à l'époque de la régence et pendant les premières années du règne de Louis XV, la peinture de paysage n'était plus pratiquée dans notre école qu'en vertu de règles arbitraires, et par les moyens les plus contraires aux sérieuses conditions de l'art. Les peintres en renom, voués à peu près exclusivement au culte des procédés expéditifs, n'étaient certes pas d'humeur à enseigner l'amour naïf de la vérité et le respect des beautés naturelles. C'était le temps où l'un d'entre eux défendait à ses élèves d'étudier la nature « de peur de se fausser le goût, » où un autre, relativement scrupuleux, autorisait cette étude une fois par semaine. On devine ce que devenait l'ingénuité d'un jeune artiste soumis à un pareil régime. Joseph Vernet, né en 1714, n'aurait trouvé à Paris d'autres leçons que celles des continuateurs dégénérés de Watteau : il fut donc bien inspiré en se gar-

[1] Depuis que ces pages ont été écrites, un travail très-intéressant sur la vie de Joseph Vernet a été publié par M. Léon Lagrange, d'après des documents authentiques inédits. Si incomplète, au point de vue biographique, que soit notre notice en comparaison de ce travail, nous n'avons pas cru devoir la supprimer, parce qu'elle contient sur le talent même et sur les ouvrages de Joseph Vernet des observations pouvant servir d'appendice aux faits recueillis par M. Lagrange et quelques appréciations critiques en dehors du cadre qu'il s'était tracé.

dant d'y venir et en demeurant jusqu'à l'âge de la virilité à Avignon, sa ville natale. Peut-être cette inspiration ne lui était-elle pas tout à fait personnelle, et lui avait-elle été suggérée par son père, Antoine Vernet, peintre de fleurs et d'architecture, dont la manière, à ce qu'il semble, ne se ressentait qu'assez peu des systèmes en vogue. A peine se rappelle-t-on aujourd'hui l'existence de cet artiste, véritable chef d'une famille d'où on l'a en quelque sorte exclu pour honorer d'autant mieux ses descendants. Inférieur à son fils, à son petit-fils et au fils de celui-ci, il a été pour ce motif classé de droit parmi les peintres infimes, et l'on a fait tourner au préjudice de son propre mérite l'éclatante célébrité attachée depuis lui à son nom.

Sous la direction de ce modeste maître, Joseph Vernet fit en quelques années des progrès assez importants pour attirer l'attention de ses concitoyens ; sa réputation s'étendit même au delà des murs d'Avignon, et plusieurs villes du Midi, où quelques-uns de ses paysages avaient été envoyés, lui offrirent à l'envi des encouragements de toute espèce et une honorable hospitalité. « Ses talents, a dit un écrivain mieux placé qu'aucun autre pour connaître les particularités de la vie de Vernet[1], ses talents étaient connus et estimés dans sa province avant l'âge où chez d'autres on commence à en prévoir ; » mais le jeune artiste avait hâte de se produire sur un plus vaste théâtre : dédaignant ces triomphes faciles, il résolut d'aller chercher en Italie des excitations plus puissantes et des succès moins limités. Ajoutons qu'une petite aventure, assez semblable à celle qui devait quelques années plus tard blesser si vivement la susceptibilité de

[1] Feu M. Feuillet, bibliothécaire de l'Institut, proche parent de Joseph Vernet et auteur d'une *Notice historique* sur sa vie et ses travaux publiée au commencement de ce siècle.

Rousseau, ne fut pas, dit-on, sans influence sur cette détermination. Vernet avait entrepris une peinture de décoration dans une maison appartenant à un personnage de la ville, et, selon la coutume du temps, il devait être nourri par celui-ci jusqu'à l'entier accomplissement de sa tâche. Il travaillait depuis quelques heures sans que rien parût annoncer encore qu'on songeât à exécuter la seconde clause du marché. Impatienté de ce retard, il en demande la cause : un laquais lui répond qu'il a ordre de ne le servir que lorsque son maître aura quitté la table. Vernet ne dit mot ; mais il efface son ébauche, rentre chez lui, et, pour se venger de cette humiliation ou pour éviter d'en subir de nouvelles, il jure de ne pas rester davantage à Avignon ; le lendemain, il était parti.

Il ne faisait d'ailleurs, en s'éloignant momentanément de son pays, que se conformer à un usage universel, à une loi encore plus impérative alors que de nos jours. Tout homme qui à cette époque aspirait au titre de peintre devait, sous peine de voir son talent perpétuellement mis en question, consacrer quelques années à un voyage en Italie ou plutôt à un séjour à Rome, — le reste, Florence, Naples et Venise, comptant généralement pour assez peu. A quelque genre qu'on se destinât, et les premières études achevées, on se mettait en route pour aller prendre une sorte de brevet qu'on revenait ensuite exploiter. Aussi la plupart de ces artistes stagiaires semblaient-ils croire que les progrès de leur talent étaient beaucoup moins intéressés que leur fortune dans l'accomplissement de ce pèlerinage. Une fois à Rome, ils n'avaient garde d'y consulter la nature, les exemples de l'antiquité et les travaux des maîtres de la renaissance ; mais ils étudiaient soigneusement les œuvres les plus folles de la décadence, et s'empressaient d'y faire trésor de toutes les

exagérations du style, devenues à leurs yeux des moyens assurés de succès. Les pensionnaires de l'Académie de France, envoyés par le roi pour se former le goût, choisissaient leurs modèles parmi les productions du Bernin et de son école; les statues du pont Saint-Ange, — c'est tout dire, — étaient copiées par les sculpteurs, de préférence aux morceaux de la statuaire antique; les architectes mesuraient les monuments construits par Borromini, l'inventeur des balustres sens dessus dessous, des frontons brisés en direction inverse, et de tant d'autres extravagances accueillies comme d'heureuses innovations. Quant aux jeunes peintres, ils ne paraissaient pas se soucier davantage des anciens chefs-d'œuvre qui les entouraient ni des principes qui avaient inspiré les maîtres. En revanche, ils se préoccupaient fort du « style touffu » de Solimeni, du « flamboyant » de leur compatriote Coypel, déjà même du « fouillis » de Boucher, et ils cherchaient à s'assimiler de leur mieux ces qualités inconnues aux peintres antérieurs. Pouvait-il en être autrement sous un chef tel que François de Troy? L'autorité d'un directeur de l'Académie avait alors une tout autre étendue que de notre temps, et ne s'exerçait pas seulement sur les pensionnaires envoyés par le roi. Tous les jeunes peintres venus à Rome, soit aux frais de l'État, soit à leurs propres frais, étaient considérés comme des élèves auxquels le directeur devait des enseignements; eux, de leur côté, lui soumettaient incessamment leurs travaux, parce que tout dépendait de son assentiment. Instigateur officiel des progrès de l'art, il était en outre le dispensateur des encouragements et des grâces. Un rapport favorable adressé par lui en France valait infailliblement à un artiste étranger à l'Académie une demi-pension ou quelque commande : on n'avait garde par conséquent de discuter les avis du maître ou de se priver

du secours de son crédit. François de Troy n'était pas homme à marchander son intervention dans tout ce qui concernait les arts ; seulement il la faisait tourner au profit de sa renommée et de son importance personnelle, et les tapisseries exécutées à Paris d'après ses compositions sur l'*Histoire d'Esther* avaient été signalées par lui-même comme le modèle le plus propre à perfectionner le talent des élèves. Ces tapisseries, que l'on voit encore aujourd'hui à la villa Médicis, décoraient les salons de l'Académie, établie à cette époque dans un palais du *Corso;* quiconque maniait un crayon ou une brosse copiait respectueusement ces prodiges du mauvais goût, et sacrifiait sans scrupule à cette occupation fâcheuse l'étude des chefs-d'œuvre du Vatican. Peut-être, à son arrivée à Rome, Joseph Vernet se fût-il, lui aussi, pris d'admiration pour l'art corrupteur qui était de mode, si une circonstance particulière ne l'eût aguerri d'abord contre les dangers de l'exemple et isolé de la contagion.

Vernet, en partant d'Avignon, n'emportait avec lui qu'une modique somme, qu'il lui aurait fallu dépenser tout entière dans un voyage par terre : pour se ménager quelques ressources pendant les premiers temps de son séjour à Rome, il avait décidé de s'y rendre par la voie la moins coûteuse. Un petit bâtiment allait faire voile de Marseille pour Civita-Vecchia ; Vernet y prend passage, sans se douter de l'influence qu'allait avoir sur l'avenir de son talent cette mesure de simple économie, et le voilà pour la première fois en mer, rêvant aux merveilles qui l'attendent à Rome, et impatient surtout d'arriver. Cependant la grandeur et la nouveauté du spectacle ne tardent pas à mêler une émotion singulière à son désir de toucher le port. Chemin faisant, il s'essaye à reproduire les scènes majestueuses qui se déroulent

sous ses yeux ; retenu quelques jours par le calme et les vents contraires, il profite de ce retard pour dessiner à loisir les barques, la mer, les côtes de la Méditerranée ; une tempête survient ensuite qui achève d'enthousiasmer le jeune peintre et détermine sa vocation. Bref, en débarquant à Civita-Vecchia, Vernet ne songeait plus seulement à développer son talent de paysagiste, il s'était promis d'y joindre un talent nouveau, en devenant peintre de marine.

Peu d'artistes l'avaient précédé dans la carrière où il se proposait d'entrer. Les seuls qui l'eussent parcourue avec éclat appartenaient à l'école hollandaise, car on ne saurait ranger Claude le Lorrain parmi les peintres de marine, malgré le rôle que joue la mer dans la plupart de ses tableaux ; les modèles du genre ne pouvaient par conséquent être d'aucun secours à Vernet, et c'était uniquement à la nature qu'il lui fallait demander des leçons. Il apprit cependant qu'un peintre établi à Rome, Bernardino Fergioni, faisait tant bien que mal profession de l'art spécial auquel lui-même voulait se livrer ; il crut devoir se mettre en apprentissage dans l'atelier de cet artiste, fort peu célèbre de son vivant, parfaitement obscur aujourd'hui, et qu'il étonna au plus haut point lorsqu'il vint solliciter comme une faveur des conseils que le pauvre homme n'était pas accoutumé à voir rechercher. Un pareil maître dut à peine contribuer aux progrès de son élève. Il est au moins probable que le souvenir de ce que Vernet avait vu durant sa traversée eut une part principale au développement de ses dispositions naturelles, et que Fergioni n'exerça qu'une influence bien secondaire sur ce talent original, comparativement exempt de manière, et procédant, surtout à cette époque, du sentiment.

Tout en poursuivant avec ardeur ses nouvelles études,

Vernet n'avait pas renoncé à la peinture de paysage. Il y revenait souvent, et employait les heures qu'il ne passait pas auprès de Fergioni à peindre dans la campagne ou dans les faubourgs de la ville. Un tel genre de vie avait le double avantage de le maintenir en familiarité continuelle avec la nature et en défiance de l'art mensonger que l'on pratiquait autour de lui ; mais, s'il était favorable aux progrès de l'artiste, cet isolement devenait un obstacle à sa réputation et à sa fortune. Les ressources que Vernet avait apportées d'Avignon commençaient à s'épuiser sans qu'il vît jour à s'en créer de nouvelles, ses nombreux petits tableaux de marine et ses *vues*, si recherchées depuis, attendant encore des acheteurs. Encouragé d'abord par la facilité avec laquelle il avait obtenu en France ses premiers succès, il était arrivé à Rome sans lettres de recommandation, sans protections d'aucune sorte : il comptait que son talent lui suffirait pour se faire remarquer. Vernet n'avait pas tardé à s'apercevoir de sa méprise en voyant ses jeunes confrères puissamment secondés par des personnages auprès desquels il n'avait nul accès, et dont la faveur était cependant une condition nécessaire de réussite. Comment surmonter ces difficultés ? comment, par exemple, se produire dans le monde sous les pauvres habits qu'il portait ? Et, d'un autre côté, quel moyen de les remplacer ? Déjà à un état de gêne avait succédé la misère, et plus d'un effort pour en sortir était demeuré infructueux. Quelque autre eût désespéré de vaincre son mauvais sort et y eût peut-être succombé sans combattre davantage ; mais Vernet n'était rien moins qu'un Malfilâtre ou un Chatterton : il était, au contraire, de cette race d'artistes industrieuse et forte à laquelle appartenait Callot, et qui sait en tout temps opposer aux coups de l'adversité la bonne humeur qui la déconcerte ou l'adresse

qui la maîtrise. Il se consulta donc et s'avisa d'un expédient dont sa famille a gardé et nous a transmis le souvenir. Un de ses tableaux sous le bras, il se rend chez un tailleur qui comptait parmi ses pratiques les hommes les plus riches de la ville, choisit quelque étoffe à la mode, et se fait prendre mesure d'un habit, le tout sans marchander et avec une insouciance de grand seigneur que n'aurait pu faire pressentir son équipage plus que modeste. Fort surpris de ce contraste et un peu inquiet de la solvabilité de l'acheteur, le tailleur demande où il devra porter, au jour convenu, l'ouvrage terminé. Vernet répond qu'il viendra lui-même le reprendre, ainsi que ce petit tableau, ajoute-t-il incidemment, qu'on lui a dit être de la main d'un peintre habile, mais dont il ne saurait, quant à lui, apprécier le mérite, vu son incompétence absolue en matière de peinture; il voulait cependant avoir là-dessus l'avis des connaisseurs, et, comme il supposait qu'il s'en trouverait quelqu'un au nombre des gens appelés chaque jour dans la boutique du tailleur, il avait compté sur les bons offices de celui-ci pour le tirer d'incertitude. Ce que Vernet avait prévu arriva : on vit et on admira le tableau, on voulut l'acheter, et le marchand, croyant avoir affaire à une dupe sur l'ignorance de laquelle il spéculerait aisément, proposa au peintre, quand il revint, d'acquérir cette petite toile pour son propre compte, à bas prix, cela va sans dire. Vernet, continuant son rôle, fit d'abord mine de refuser. Il amena le tailleur à lui offrir, en échange du tableau, l'habit déjà fait et, de plus, une culotte et une veste; après quoi il lui avoua sa ruse et le détermina sans peine à lui acheter d'autres tableaux, signés cette fois de son nom. Ces tableaux furent presque aussitôt revendus avec bénéfice, et augmentèrent de valeur en raison de la réputation croissante du peintre. Celui, entre autres, qui

n'avait procuré à Vernet que le moyen de se vêtir convenablement, et qui avait passé des mains du tailleur dans celles de M. de Jullienne, fut payé, quelques années plus tard, mille écus à la vente de cet amateur célèbre.

Après s'être assuré ainsi un débouché pour ses ouvrages et un commencement de relations avec quelques hommes influents, Vernet avança vite dans la voie du succès. Son talent venait de lui ouvrir les portes des palais où l'on avait coutume d'accueillir les artistes de mérite ; son caractère aimable, sa verve de causeur et son inaltérable enjouement le firent bientôt rechercher dans le monde où l'on se piquait surtout d'élégance et d'esprit. Le jeune peintre, naguère obscur et le protégé d'un tailleur, marchait déjà l'égal des peintres en renom, et si quelques amis obstinés de l'emphase qualifiaient de sécheresse la simplicité du nouveau style, ils lui pardonnaient presque ce prétendu défaut en considération de son allure facile et dégagée. D'ailleurs, cette simplicité n'était encore que relative. Tout en donnant à ses tableaux l'empreinte d'un sentiment beaucoup moins factice qu'il ne semblait convenir à l'époque, Vernet ne faisait pas du naturel absolu la marque de sa manière. Quelque recherche des effets violents, quelque affectation d'énergie se glissaient sous cette apparence de naïveté et témoignaient d'une certaine soumission involontaire aux principes exagérés de l'école. On est autorisé à dire que les ouvrages de Joseph Vernet appartenant à cette période, et en général ceux qu'il exécuta pendant son séjour en Italie, ne montrent pas son talent dans sa vraie et pleine originalité. Fort supérieurs sans doute aux paysages des artistes contemporains, ils sont inférieurs aux tableaux qu'il peignit plus tard, lorsqu'il fut de retour en France. En un mot, la première phase de ce remarquable talent laisse seulement

pressentir ou deviner les qualités ouvertement personnelles qui caractériseront la seconde.

L'empire exercé sur Joseph Vernet par les exemples de ses confrères et par le faux goût qui régnait alors n'eut cependant qu'une part médiocre aux imperfections des œuvres de sa jeunesse. Qu'il ait recherché plus ou moins longtemps les conseils de son compatriote Adrien Manglard, peintre de marine qui l'avait précédé à Rome, c'est là un fait de peu d'importance. Puisque les œuvres de l'élève sont si fort au-dessus des œuvres du maître[1], il n'y a pas lieu d'attribuer à ces conseils une influence considérable; mais il est d'autres tableaux de Vernet qui trahissent une influence plus nuisible et beaucoup moins douteuse, où l'imitation n'est plus secrète, où elle se montre, au contraire, à découvert et avec toute la résolution du parti pris : ces tableaux, les moins bons assurément qu'ait laissés Vernet, sont ceux qu'il peignit dans la manière de Salvator Rosa.

La réputation de cet artiste trop célèbre, qui doit à l'excentricité de sa vie au moins autant qu'à son talent la place qu'il occupe parmi les peintres illustres, avait conservé, en dépit des vicissitudes de l'école italienne, le même éclat qu'au siècle précédent. Tandis qu'on marchandait la gloire à la mémoire des véritables maîtres, une gloire sans mesure restait attachée aux œuvres de ce faux génie, et près de cent ans s'étaient écoulés sans qu'elles eussent rien perdu de leur prestige. Vernet, qu'un éloignement instinctif et des

[1] La manière de Manglard est à la fois exagérée et froide; son dessin est tantôt aride, tantôt outré, et son coloris a bien souvent la crudité des tons de la peinture sur porcelaine. A ne consulter que la chronologie, Manglard est le premier peintre de marine de notre pays; mais, si l'on tient compte avant tout du mérite, il est complétement éclipsé par Vernet, et celui-ci doit être regardé comme le créateur du genre en France et le véritable chef de l'école.

études indépendantes avaient préservé jusque-là de beaucoup d'erreurs où étaient tombés les paysagistes de son temps, ne sut pas interroger avec la même défiance les exemples de Salvator Rosa. Séduit sans doute par sa propre imagination, il vit dans cette manière bizarre et ampoulée l'expression d'un sentiment d'élite ; il crut y reconnaître l'autorité d'un modèle à suivre, et dès lors il affubla son style clair, aisé, naturel, d'ornements brillantés et d'une opulence d'emprunt. Les compositions de Vernet où l'imitation de Salvator Rosa est sensible sont, entre autres, *Agar dans le désert*, le *Site des Alpes,* la *Solitude dans les montagnes,* qui toutes trois ont été gravées. A défaut des tableaux, les estampes suffiront pour permettre à chacun d'apprécier les vices de la méthode adoptée par le peintre ; et, pour peu que l'on rapproche de ces compositions désordonnées quelques-unes de celles qui les ont précédées ou suivies, les défauts volontaires de Vernet ressortiront nettement de la comparaison. Ainsi l'ensemble de ses œuvres a un caractère permanent d'élégance et de facilité ; le goût de la modération, une sorte de vivacité contenue, quelque chose d'adouci et de ménagé, telles sont, à ce qu'il semble, les marques distinctives de ce talent ; on les retrouve même dans la représentation des scènes terribles, et il n'est pas jusqu'aux *Tempêtes* de Vernet qui ne révèlent les dispositions et les habitudes de son esprit moins puissant qu'ingénieux. Si, au contraire, on s'arrête à considérer les paysages où l'imitateur de Salvator Rosa a voulu se démentir lui-même et faire montre de force avant tout, qu'y découvre-t-on ? Rien de plus qu'une audace systématique et de vaines exagérations. La recherche de la grandeur n'y aboutit qu'à l'étrangeté, en donnant aux masses et aux détails un aspect prétentieux et difforme. Ce ne sont que

roches aux contours excessifs, terrains agités comme des vagues, arbres noueux et rabougris : il semble que Vernet ait eu, à cette époque de sa vie, l'horreur de la végétation saine et en général de tout ce qui exprime dans la nature un développement régulier. Les figures mêmes, qu'il indiqua ailleurs avec tant de sincérité et d'esprit, ont ici une tournure exceptionnelle, une laideur tourmentée que ne saurait motiver le caractère des lieux où elles se trouvent. Parce que tel pêcheur, placé au premier plan, jette sa ligne dans des eaux impétueuses, s'ensuit-il qu'il doive prendre cette pose farouche et revêtir l'apparence d'un bandit ?

En sacrifiant ainsi son propre sentiment à la volonté de copier un modèle, Joseph Vernet avait retardé quelque peu les progrès de son talent, mais sa renommée ne s'en était que plus rapidement accrue. Les Italiens, ordinairement si lents à rendre justice au mérite des artistes étrangers, et qui, à cette époque, hésitaient encore à pardonner au grand Poussin son origine française, ne firent point difficulté d'applaudir aux productions de son compatriote. L'admiration fut d'autant plus vive, que l'orgueil national s'y trouva jusqu'à un certain point intéressé ; on vit, dans ces paysages inspirés par les exemples d'un Italien, un hommage rendu à l'excellence de l'école, et le succès qui accueillit les tableaux de Vernet confirma et rajeunit la gloire de Salvator Rosa. L'avenir du nouveau maître fut dès lors assuré. En Italie, il n'y a plus à craindre ni retours prochains d'opinion ni revirements de faveur lorsque la réputation est une fois acquise à un nom. Quoi qu'il survienne, l'homme qui le porte demeure invariablement en crédit jusqu'à sa mort, et, quitte à rétracter alors un enthousiasme de convention, on accepte provisoirement, comme étant de droit un chef-d'œuvre, tout ouvrage signé de ce nom privilégié.

Les choses se sont passées ainsi de tout temps à Venise comme à Rome, à Naples comme à Florence, fort contrairement à ce qui a lieu en France, où les gloires les mieux établies semblent toujours sujettes à révision, où les sévérités de la critique ne sont trop souvent qu'un déguisement de l'ingratitude. Par excès de reconnaissance envers un noble passé, les contemporains de Titien égalaient aux œuvres de son génie les ébauches informes qui en trahissaient l'épuisement; de nos jours encore, tandis qu'on insultait ici la vieillesse du peintre de la *Bataille d'Aboukir*, n'a-t-on pas vu le Florentin Benvenuti, le Romain Pinelli, Sabatelli et plusieurs autres que recommandait seulement l'éclat de leurs débuts, inspirer jusqu'à la fin une admiration obstinée, et vivre également honorés tout en se montrant inférieurs à eux-mêmes? Vernet, qui ne modifia plus tard sa manière que pour l'améliorer, dut, à plus forte raison, rester en possession de la faveur publique. Après l'avoir conquise par l'imitation du style de Salvator Rosa, il put, sans préjudice pour ses succès, revenir au style qui lui était propre. Les *Vues de Naples*, la *Rentrée des pêcheurs, le Calme* et plusieurs autres sujets du même genre, que la gravure a popularisés, signalent ce retour du peintre vers un art moins superbe, mais au fond beaucoup plus significatif. Ici, plus d'ostentation de poésie, plus de grandeur outrée, plus d'étalage d'incorrection sous prétexte de fougue : la poésie ressort de la vérité de l'aspect. Une harmonie que n'altère aucune des parties de l'ensemble, un coloris précis jusque dans sa faiblesse, une exécution un peu vide dans les premiers plans, mais partout ailleurs discrètement facile, — voilà ce qui distingue ces agréables œuvres. Elles manquent sans doute de cette gravité imposante, de cette profondeur de sentiment qui caractérisent les œuvres des grands maîtres;

toutefois elles annoncent déjà, elles expliquent celles que Vernet exécuta en France dans la plénitude de son talent, et suffiraient à elles seules pour lui mériter une des premières places parmi les maîtres de second ordre.

Au temps où Joseph Vernet se trouvait à Rome, un pareil jugement eût paru une offense à sa gloire. On croyait n'être que juste envers l'habile artiste en le proclamant un homme de génie, et si, en effet, on le compare aux paysagistes ses contemporains, nul doute qu'il n'ait sur eux une très-grande supériorité; mais, vers le milieu du dix-huitième siècle, on ne se bornait pas à mesurer le talent de Vernet à la faiblesse des productions de l'époque. Il n'était point dans le passé de peintre si illustre, qu'on n'osât lui opposer ce rival; le nom du nouveau maître fut égalé aux noms les plus respectés de l'école, et, tandis qu'on ne donnait à Nicolas Poussin que la qualification un peu dédaigneuse de « *monsieur* Niccolò [1], » on ne se faisait nul scrupule d'accorder *au* Vernet les honneurs de la naturalisation italienne. Dans les salons comme dans les ateliers, on le traitait en homme du premier rang ; son opinion faisait autorité dans tout ce qui de près ou de loin se rattachait aux arts, depuis les embellissements des palais jusqu'à l'ordonnance des fêtes publiques, jusqu'à la composition des feux d'artifice. Les admirateurs de la *girandola* qu'on tire chaque année au château Saint-Ange ignorent peut-être que l'éclat incomparable de ce spectacle est dû en grande partie à l'imagi-

[1] L'usage de désigner ainsi les peintres français, à quelque époque qu'ils appartiennent, s'est maintenu en Italie. Aujourd'hui encore les catalogues des tableaux exposés dans les diverses galeries refusent en quelque sorte droit de cité aux œuvres des peintres de notre ancienne école, et ce mot de *monsieur* y précède les noms de Vouet, de Sébastien Bourdon, de Valentin, etc., aussi bien que les noms des peintres de notre école moderne.

nation de Vernet. C'est lui qui s'avisa de doubler le volume de cette gerbe de feu et d'ajouter à la *girandola* primitive un nombre de fusées devenu aujourd'hui traditionnel. En outre, comme il manquait, suivant son expression, « une basse » à ce concert de détonations, il voulut que le canon en fît l'office : les décharges de l'artillerie devinrent l'accompagnement nécessaire de tout feu d'artifice en Italie. Le succès de ces innovations s'étant répandu dans toute l'Europe, il s'ensuivit dans l'art de la pyrotechnie une révolution dont l'honneur appartient à Vernet, et qu'il est juste de lui restituer, si mince ou si secondaire qu'il soit.

Retenu à Rome par les travaux qui lui étaient confiés, par ses liaisons avec des personnages de tous les rangs, par les témoignages de considération que lui attiraient ses talents et son brillant esprit, Joseph Vernet prolongeait d'année en année le séjour qu'il s'était proposé d'y faire. Son mariage avec Mlle Parker, fille d'un officier de la marine du pape, venait de resserrer encore les liens qui l'attachaient à sa patrie d'adoption, où il menait la vie laborieuse d'un artiste et le train d'un homme à la mode. Par un privilége devenu ensuite héréditaire dans sa famille, il pouvait se recueillir au milieu de la foule de visiteurs qui remplissait son atelier, et, tout en se mêlant à la conversation générale, exécuter en quelques heures tel morceau de peinture qu'un autre n'eût réussi à produire que dans la solitude et en plusieurs jours de travail assidu. Un de ses principes était « qu'un ciel commencé après le repas du matin devait être terminé avant l'heure du dîner, » et il est certain que ses ciels les plus compliqués de détails ont été peints dans ce court espace de temps. Si la tradition ne suffisait pas pour autoriser cette certitude, une étude attentive des tableaux de

Vernet ne laisserait aucun doute sur sa manière rapide de procéder. La fraîcheur d'exécution, la limpidité d'effet que conservent encore les toiles qu'il a signées sont dues évidemment à l'absence de retouches et à la sûreté d'un pinceau qui agissait, comme disent les Italiens, *alla prima*. Il y a loin d'une pareille méthode à celle qu'ont adoptée de nos jours certains paysagistes. Le racloir joue dans leurs travaux un rôle presque aussi nécessaire que celui de la brosse, et la hardiesse de l'effet ou la finesse du coloris y résulte moins de combinaisons volontaires que de l'agrégation inattendue des couleurs qu'ont mises à découvert les parties enlevées. Certes, en peinture comme en poésie, « le temps ne fait rien à l'affaire, » et, quels qu'aient été d'ailleurs les moyens employés, la qualité de l'œuvre est le seul point qu'il importe d'examiner. On ne saurait donc attribuer à la manière de procéder de Vernet une valeur exagérée et en faire pour lui un titre fort sérieux de gloire. Il convient de n'y voir rien de plus qu'une preuve de son extrême facilité et un témoignage assez curieux de la souplesse de sa mémoire. Ainsi, il lui est arrivé rarement de peindre d'après nature les études qu'il voulait convertir en tableaux : il se contentait de les dessiner; puis, au moyen de signes dont il avait la clef, d'une succession de notes chromatiques pour ainsi dire, il inscrivait sur le papier l'espèce et les modifications consécutives des tons qu'il se proposait de reporter sur la toile.

Quelquefois, il est vrai, il se laissait aller à l'abus de cette rare facilité, et quelquefois aussi il en a précisé le degré avec une complaisance un peu puérile : plusieurs petits tableaux portent écrits, à côté de son nom, ces mots « en une journée. » Il est permis de supposer qu'en avertissant ainsi le spectateur, Vernet avait l'intention de provoquer à l'éton-

nement chez celui-ci au moins autant que l'indulgence. Quoi qu'il en soit, l'exemple fut suivi. Bien plus, on parvint à réduire encore le temps nécessaire à la solution de ce nouveau problème, et, comme pour accuser la lenteur d'exécution de Vernet, Fragonard écrivit fièrement, au dos de certaines petites toiles disséminées aujourd'hui dans les cabinets des curieux, qu'il les avait peintes « en deux heures. »

Heureux hommes pour qui l'art n'avait que des joies, qui ne connaissaient ni les rudes efforts ni le doute, cette maladie des artistes de notre temps ! Cette même Italie, où ils puisaient des inspirations en se jouant, devait n'exciter dans l'âme d'un de leurs plus nobles successeurs qu'une admiration amère et irritante : là où Vernet et Fragonard avaient improvisé leurs œuvres, Léopold Robert allait péniblement élaborer les siennes. Le travail, comme toute chose, était pour eux une source de plaisir, et la renommée une bonne fortune dont ils profitaient de tout leur cœur ; lui, au contraire, ne trouva dans le travail qu'un aliment aux douleurs de sa pensée, dans sa gloire présente qu'un motif pour s'effrayer de l'avenir. Les destinées si opposées de ces artistes célèbres s'expliquent-elles seulement par la diversité de leurs inclinations personnelles, et ne pourrait-on y reconnaître des influences plus générales, les traits caractéristiques des deux époques de l'art moderne : l'une à la physionomie dégagée, libre de souci et comme sûre de plaire, l'autre à l'apparence contrainte et laissant entrevoir sous un extérieur de retenue un fonds d'inquiétude et de scepticisme douloureux ? Au dix-huitième siècle, l'art était surtout un moyen d'amuser et d'éblouir ; au dix-neuvième, on en a fait une forme des tourments de l'intelligence. Au lieu de s'épanouir dans son atmosphère naturelle, le talent des hommes même le plus fortement organisés n'a plus eu, comme les

plantes de serre chaude, qu'un développement forcé et une floraison maladive.

La vie entière de Vernet respire au contraire cette santé de l'esprit que laissent pressentir ses tableaux. Tout y est en proportion et en harmonie, les facultés comme les désirs, l'effort comme l'ambition. Lorsqu'en dehors de ses succès d'artiste Vernet recherchait les succès d'un homme du monde, il songeait sans doute moins à étendre sa domination qu'à satisfaire ses goûts. Qu'il se proposât de réussir par l'habileté de son pinceau ou par l'agrément de sa parole, il ne faisait qu'user, dans une mesure exacte, des dons qu'il avait reçus de la nature, et l'on peut dire de lui, en général, qu'il attacha au plaisir de peindre et de vivre plus de prix encore qu'à la gloire.

La réputation de Joseph Vernet comme paysagiste et comme peintre de marine avait depuis longtemps déjà pénétré en France, et l'on s'était plus d'une fois efforcé d'attirer à Paris le maître que l'Italie réclamait comme un des siens ; mais il avait jusque-là répondu par des refus aux propositions qui lui étaient faites ; l'expression formelle de la volonté du roi put seule le déterminer à quitter Rome. M. de Marigny lui écrivit, au nom de Louis XV, pour le charger de peindre les vues des principaux ports du royaume, et, comme on avait prévu le cas de résistance, la lettre contenait, à la suite de beaucoup d'éloges, un petit avertissement relatif à l'intervention de l'ambassadeur et aux mesures qui pourraient s'ensuivre. C'était se souvenir un peu trop de l'impuissance des efforts tentés au siècle précédent pour enlever définitivement Poussin à l'Italie; en revanche, c'était se souvenir trop peu des exemples légués par Louis XIII et de la courtoisie de M. Desnoyers [1].

[1] La lettre adressée à Poussin par ce prédécesseur de M. de Ma-

L'invitation de M. de Marigny était un ordre auquel il fallait bien obéir, et obéir sur-le-champ ; Vernet partit donc, et, laissant sa femme faire la route par terre, il s'embarqua sur une felouque qui devait le transporter de Livourne à Marseille. Ce fut pendant cette traversée qu'au plus fort d'une violente tempête il se fit attacher à un mât afin de mieux étudier la scène qu'il avait sous les yeux. Ce fait bien connu, et dont le pinceau d'un des descendants de Vernet a depuis longtemps popularisé le souvenir, clôt avec honneur la première partie d'une carrière déjà si pleine, et l'on aime à retrouver Joseph Vernet, dans toute la maturité de l'âge et du talent, plus enthousiaste encore de la nature, plus épris de son art que lorsque, vingt-deux ans auparavant, il admirait aux mêmes lieux le même spectacle et y puisait ses premières inspirations.

A l'époque où Joseph Vernet arriva à Paris, l'école française comptait quelques artistes d'un mérite notoire et un grand nombre d'autres sur les ouvrages desquels l'attention commençait à se fixer. On était en 1752, c'est-à-dire au moment de la plus grande réputation de Carle et de Michel Vanloo, de Natoire, de Pierre, l'auteur des peintures de la coupole dans la chapelle de la Vierge à Saint-Roch, et de plusieurs peintres d'histoire d'abord beaucoup trop estimés, un peu trop dédaignés depuis lors. Nicolas Lancret, le plus habile des continuateurs de Watteau, et l'excellent peintre d'animaux et de nature morte François Desportes venaient de mourir; mais Chardin se montrait digne de les remplacer à lui seul, en traitant avec une habileté égale les

rigny se terminait ainsi : « Vous voyez maintenant clair dans les conditions que l'on vous propose et que vous avez désirées... Après cela venez gayement et vous assûrez que vous trouverez ici plus de contentement que vous ne vous en pouvez imaginer. »

deux genres que chacun d'eux n'avait fait que traiter isolément. Les portraits de Latour et de Lépicié, les tableaux de chasse peints par Oudry, les fleurs de Bachelier annonçaient des talents complétement formés, ou autorisaient l'espérance de talents nouveaux. Enfin on opposait déjà aux toiles lascives de Boucher les tableaux d'un jeune homme qui essayait d'introduire dans la peinture les conditions d'intérêt du roman : Greuze, suivant l'expression de Diderot, « s'avisait le premier de donner des mœurs à l'art » qu'avaient dégradé l'abus de l'agrément et la recherche d'une grâce lubrique. Seuls, les peintres de paysage demeuraient étrangers aux progrès de l'école. Ceux qui se distinguèrent à la fin du règne de Louis XV ne portaient encore que des noms ignorés ; l'un d'entre eux, qui devait quelques années plus tard acquérir une réputation presque égale à celle de Vernet, Hubert Robert, sortait à peine de l'adolescence, et le futur peintre de ruines n'avait encore d'autre ambition que celle de devenir l'élève du peintre de marine ; Lantara n'avait que vingt ans et Loutherbourg n'en avait que douze. Vernet ne pouvait donc trouver de rivaux que parmi les peintres d'histoire, de scènes familières ou de portrait ; à vrai dire, il n'existait alors en France d'autre paysagiste que lui, et c'était uniquement de ses exemples qu'allait dépendre l'avenir d'un genre actuellement délaissé ou avili.

Il semble qu'afin de détrôner plus sûrement le faux goût qui régnait dans la peinture de paysage, Joseph Vernet ait voulu commencer cette réforme générale par la réforme de sa propre manière. Le moment était solennel dans la vie du peintre. Il sollicitait l'honneur d'entrer à l'Académie de peinture : le tableau qu'il allait offrir comme morceau de réception devait donc être à la fois un spécimen de sa propre habileté et le programme de l'art nouveau qu'il importait

en France. On sait la marche qu'il fallait suivre pour arriver à obtenir le titre d'académicien et quelles prérogatives étaient attachées à ce titre. L'Académie de peinture et de sculpture avait été créée par Louis XIV pour accoutumer le public à ne plus confondre l'ouvrier avec l'artiste. Depuis lors, elle n'avait cessé de personnifier aux yeux de tout le monde l'art contemporain. Le nombre de ses membres étant illimité, il ne se rencontrait pas un peintre ou un sculpteur de quelque mérite qui n'y fût un jour ou l'autre admis, et qui n'obtînt de la sorte le droit réservé aux seuls académiciens d'exposer ses ouvrages au salon et de travailler pour le roi. Vernet lui-même, malgré la position exceptionnelle que sa célébrité semblait lui avoir déjà faite, n'aurait pu entreprendre les tableaux commandés par Louis XV sans avoir préalablement conquis une place au sein de cette compagnie privilégiée. Quiconque aspirait à en faire partie donnait la mesure de sa capacité dans un morceau dit *morceau d'agrément*, puis l'auteur, une fois agréé, était tenu de produire dans le délai de trois ans un second ouvrage pour sa réception définitive. Cependant les agréés négligeaient quelquefois de se conformer à cette loi, et alors ils ne pouvaient prendre rang parmi les académiciens. Quelquefois aussi des artistes d'une habileté reconnue étaient reçus d'emblée. C'est ce qui eut lieu pour Vernet ; on le dispensa de la première épreuve, et il lui suffit, pour être élu membre de l'Académie, de présenter un seul tableau. Celui qu'il fit à cette occasion, et que possède aujourd'hui le musée du Louvre, témoigne de ses efforts pour achever de débarrasser son style de tout ornement fastueux ; mais il témoigne aussi d'une autre sorte d'affectation, l'affectation de la simplicité. En choisissant pour sujet de son morceau de réception la *Vue d'un port de mer par un soleil couchant*, Vernet,

qui jusque-là n'avait guère envoyé à Paris que des *Naufrages* et des *Tempêtes*, prétendait montrer son talent sous une face nouvelle et indiquer en même temps à ceux qui seraient tentés de l'y suivre une voie rigoureusement tracée et aplanie. Or il l'avait rendue aride à force de retranchements, et il ne réussit encore à y entraîner personne. La *Vue d'un port de mer* n'obtint et ne devait obtenir en effet qu'un succès médiocre. On s'attendait à tout autre chose de la part d'un homme auquel on attribuait surtout des qualités de verve et d'imagination, et, le premier moment de surprise passé, on n'hésita plus à accuser de froideur et d'impuissance ce talent naguère si vanté, si universellement applaudi. Peu s'en fallut que le titre dont l'artiste venait d'être revêtu ne parût lui assigner un rang trop élevé dans l'opinion publique et que l'on ne jugeât Vernet indigne de figurer à côté de Lajoue, de Lebel, de Lenfant et autres académiciens de même force. Lui cependant ne se laissa pas décourager un moment par cet échec inattendu. En s'avouant à lui-même qu'il avait dépassé le but, il se dit qu'il n'avait pas fait fausse route. Il sentit que ce que l'on prenait pour une preuve de décadence de son talent n'était que le signe de sa transformation, une promesse encore imparfaite de ses progrès, et, redoublant de zèle et de juste confiance en lui-même, il entreprit et mena à fin en moins de dix années l'immense travail pour l'exécution duquel le roi l'avait appelé en France.

Les quinze tableaux dont se compose la suite des *Ports du royaume* montrent dans son vrai jour la seconde manière de Vernet. Ici la simplicité du style ne dégénère plus en sécheresse, la recherche de la vérité n'aboutit plus à la négation du sentiment, et la facilité spirituelle, les commentaires ingénieux, le goût particulier du traducteur, n'ôtent

rien à la fidélité de la traduction. Il n'est personne qui n'ait eu souvent sous les yeux ces toiles célèbres ou les estampes qui les reproduisent. On est tellement habitué à voir les unes ou les autres, que l'on se donne rarement la peine de les examiner, et nous oublions d'y apprécier les difficultés que l'artiste a eu à vaincre, parce que le résultat de la lutte nous est trop familier. Il semble qu'il n'eût pas été possible de s'y prendre autrement. Ne s'agissait-il pas, en somme, de peindre des portraits ressemblants, et, les modèles une fois donnés, qu'avait à faire l'imagination dans un travail de cette espèce ? Cependant que l'on rapproche des *Ports*, non-seulement les vues du même genre exécutées depuis, mais encore la plupart des tableaux de marine que les peintres de notre école moderne ont pu composer à leur gré, et l'on saura de reste à quoi s'en tenir sur le mérite, fort indépendant de la ressemblance, qui distingue ces prétendus portraits. Le caractère même des sites que Vernet avait à représenter lui interdisait l'emploi des effets violents et de tout moyen pittoresque qui n'impliquerait pas une idée de sécurité et d'abri ; il fallait nécessairement que les eaux fussent calmes, les navires immobiles ; on ne pouvait, en un mot, dissimuler la monotonie du fond qu'en variant infiniment les détails et en excitant un intérêt de curiosité à défaut d'intérêt dramatique : c'est à quoi Vernet a merveilleusement réussi. Que de fois, au contraire, ses successeurs n'ont trouvé que des redites ou des intentions vulgaires, lorsqu'ils ont eu à traiter des sujets exempts de pareilles entraves ! Libres d'imaginer l'ensemble d'une scène maritime, ils n'ont bien souvent consulté que leur palette, et, suppléant à l'inspiration par la science de la couleur, il se sont contentés de dégrader habilement des tons là où il importait surtout d'émouvoir. En peignant un tableau de marine, on ne cherche

plus guère aujourd'hui qu'à mettre en pratique des recettes dont tout le monde pourtant a le secret ; et lorsque, pour la centième fois, on a placé au second plan une barque montée par des pêcheurs, au premier un amas de poissons en guise de repoussoir, il semble qu'on ait atteint le but et que la poésie du genre ne puisse dépasser ces limites. Certes, il y a loin de cette sobriété excessive dans la composition à l'abondance des ressources que Vernet a su se ménager pour satisfaire en même temps aux strictes obligations de sa tâche et aux conditions d'une œuvre d'art. L'exactitude avec laquelle chacun de ces tableaux reproduit la configuration particulière des lieux, la forme des édifices ou des maisons, et jusqu'au nombre des fenêtres qui y sont pratiquées, ne mériterait sans doute que des éloges fort mesurés, si cette exactitude n'était plus intelligente encore que minutieuse. Les moindres détails de la réalité sont sentis et scrupuleusement rendus ; mais ils n'usurpent jamais une importance principale, et les lignes ou l'effet les plus propres à leur laisser ce rôle secondaire sont choisis de manière à ne pas permettre à l'esprit du spectateur de rêver quelque modification heureuse au parti adopté par le peintre. Déplacez par exemple la lumière dans la *Vue du port de la Rochelle :* les maisons du second plan, dont une ombre reflétée voile à demi l'insignifiance pittoresque, se montreront d'abord, et l'ensemble du tableau perdra à ce changement toute unité. Abaissez la ligne d'horizon dans la *Vue de la rade d'Antibes*, ou relevez-la un peu dans la *Vue de la rade de Toulon :* les remparts et les murs de jardin qui se dessinent sur les devants de l'une s'exhausseront outre mesure, la mer qui sert de fond à l'autre ne sera plus dans un juste rapport avec le développement des plans intermédiaires.

On ne saurait donc contester la sagacité dont Vernet a fait preuve dans le choix du point de vue le plus favorable à l'aspect de chacun de ses tableaux, et l'habileté sans ostentation qu'il a mise à revêtir de formes différentes des données à peu près identiques. La fécondité de son esprit est-elle plus contestable que la sûreté de son goût ? Les nombreux épisodes imaginés par le peintre pour animer la scène ne laissent aucun doute à cet égard. Ces petites figures pleines de vérité et de mouvement, ces détails de la vie commerçante si finement exprimés rompent ou enrichissent les lignes générales avec autant de naturel que d'à-propos. Tout ce spectacle de l'activité humaine amuse la pensée et l'intéresse sans la maîtriser. On éprouve devant les toiles de la suite des *Ports* quelque chose d'analogue à ce plaisir désœuvré que l'on prend parfois à regarder de sa fenêtre les gens affairés qui passent dans la rue. C'est assez dire que Vernet caresse seulement la surface de notre intelligence ; mais ici que pouvait-il de plus? En variant à l'infini la tournure, le geste, l'intention des personnages placés sous nos yeux, n'a-t-il pas rempli les seules conditions qui lui fussent imposées, et ne devait-il pas donner aux groupes qui animent ses tableaux une apparence beaucoup plus conforme à la réalité qu'aux abstractions de l'idéal ? Pourtant, quelque diversifiées que soient cette apparence et les occupations auxquelles se livrent ces mille personnages, ils semblent au fond se relier entre eux par un sentiment commun, celui d'une satisfaction parfaite. Tout a un air de fête aux lieux où ils se trouvent ; ce ne sont que repas joyeux, parties de pêche, danses et divertissements ; on dirait qu'on n'a d'autre soin dans les ports du royaume que de se tenir en belle humeur, et le travail même y affecte les dehors de l'aisance et du contentement. La misère, à plus

forte raison, n'a garde de venir étaler ses haillons au milieu de gens si bien vêtus, ou, si quelque mendiant se glisse dans la foule, c'est qu'il s'agissait, comme dans la *Vue du port de Marseille*, de nous montrer un être exceptionnel, un mendiant centenaire, dont Vernet n'a pas manqué d'inscrire le nom au bas de la toile, sans doute pour la double rareté du fait. Si le peintre lui-même se met en scène au moment où il dessine une de ces vues qu'il devra peindre, il a pour habit de travail un habit richement galonné ; sa femme, debout à ses côtés, semble faire aux spectateurs les honneurs de ces rivages comme d'un salon où règneraient les mœurs de la meilleure compagnie. Peut-être ce vernis d'élégance répandu sur toutes les classes d'une population est-il trop brillant, peut-être eût-il mieux valu, dans l'intérêt de la vérité, en tempérer l'éclat par quelque mélange ; mais il y a si peu d'affectation dans le goût de Vernet pour toutes les formes du luxe, la recherche de ce qui amuse les regards paraît être chez lui si naturelle, qu'on en vient presque à oublier que cette recherche est, à la longue, un défaut, ou plutôt on ne peut s'empêcher de le lui pardonner, parce qu'il ne peut s'empêcher de l'avoir.

Un défaut plus évident et moins digne d'indulgence,— car il n'est pas un des caractères nécessaires du talent de Vernet,— c'est la froideur de coloris qui donne à certains morceaux, et surtout aux ciels, un aspect désagréable, sinon absolument faux. Le ciel de la *Rade d'Antibes*, entre autres, est dans toute la région bleue d'une crudité qui choque l'œil et le distrait du sujet principal; les nuages éclairés par le soleil couchant ont une teinte jaune roux où l'on ne peut voir qu'une contrefaçon de cette lueur dorée qui se répand à la fin du jour. Dans la *Vue du port de Marseille*, la mer a l'apparence d'un corps opaque, tant le ton

local manque de transparence et de légèreté ; enfin, à l'exception du *Port de la Rochelle* et de *la Rade de Toulon*, où chaque objet est délicatement colorié, les tableaux de la suite des *Ports* ont tous quelque chose de ce ton, tantôt lourd, tantôt inconsistant, qui dépare si souvent les œuvres de l'école française, et que rappellerait, en l'exagérant, le ton des papiers peints. Vernet n'a jamais eu, il est vrai, la prétention de se montrer coloriste; mais il lui est arrivé mainte fois de suppléer par l'harmonie aux richesses qui manquaient à sa palette. Pourquoi l'accord qu'il a su établir entre toutes les parties de ses petits tableaux ne se retrouve-t-il pas dans les diverses parties de son travail le plus important? Peut-être à cause de cette importance même. Un peu dépaysé sur ces grandes toiles, le pinceau de Vernet aura consacré à en peindre isolément chaque fragment le temps qui lui suffisait d'ordinaire pour couvrir une toile de dimension restreinte, et les soins successifs d'une exécution ainsi morcelée ne lui auront pas permis de donner à l'ensemble l'unité d'effet dont il avait ailleurs le secret et l'habitude. On sait quelles modifications les proportions d'une œuvre peuvent apporter aux formes du talent, et combien il est rare, même sous le rapport de la couleur, qu'un mérite équivalent appartienne aux sujets développés ou réduits par la même main. Tel artiste de nos jours, auquel des tableaux hauts de quelques pouces ont valu une réputation de coloriste, ne trouve plus pour peindre un tableau de quelques pieds que des teintes délayées, louches ou dépourvues d'harmonie. Dans son *Ponte Rotto*, dans le *Fort Saint-Ange,* dans une foule d'autres petites vues prises en Italie, Vernet avait tiré l'effet d'une gamme un peu faible, mais exactement déduite; il essaya, pour l'exécution de ses vastes travaux, de forcer les tons qui la composaient, et il ne parvint

ainsi qu'à en fausser les rapports ; de là cette discordance qui éclate dans quelques parties, de là leur aspect criard, imperfections que rachètent assurément d'éminentes qualités, mais qui n'en excluent pas moins les *Ports* de Joseph Vernet de la classe des œuvres parfaites.

Lorsque ces tableaux furent exposés à Paris pour la première fois, personne ne crut devoir apporter des restrictions semblables à l'admiration qu'ils inspiraient. On les proclama unanimement des chefs-d'œuvre, et Vernet occupa, à partir de ce moment, la première place parmi les peintres français contemporains. Le roi lui-même, que la peinture touchait ordinairement fort peu, voulut témoigner à l'artiste combien il était satisfait du résultat de ses travaux, et, renouvelant pour lui une faveur que Louis XIII avait moins justement accordée à Fouquières, il lui fit offrir des lettres de noblesse ; mais les choses avaient bien marché depuis le dix-septième siècle, et ce même baron de Fouquières, qui, cent ans plus tôt, se pavanait dans sa gloire d'anobli et ne travaillait plus que l'épée au côté, aurait peut-être fait sous le règne de Louis XV étalage de philosophie. Vernet, à qui sa réputation, sa verve étincelante et l'élégance de ses mœurs donnaient accès dans tous les salons à la mode, n'avait pas tardé à entrer en commerce familier avec les encyclopédistes. Il était, comme aurait dit Saint-Simon, « fort du monde » de Mme Geoffrin et l'un des convives les plus assidus à ces dîners du lundi où l'esprit philosophique encore discipliné, mais de plus en plus ardent, animait la conversation et la faisait tourner quelquefois, malgré les *gronderies* de la maîtresse de la maison, en discussions assez peu favorables au respect des inégalités sociales. Les écrivains et les peintres commençaient à ne plus mesurer la distance qui les séparait des grands seigneurs, ou plutôt cette distance même deve-

nait ouvertement avantageuse à l'aristocratie du talent. Le temps était proche où Casanova allait répondre au prince de Kaunitz, qui s'étonnait qu'un ambassadeur du nom de Rubens se fût amusé à peindre : « Votre Excellence se trompe ; Rubens était un peintre qui s'amusait à être ambassadeur. » Vernet à son tour eût pu, sans danger pour son indépendance, s'amuser à être gentilhomme et accepter des chaînes que Voltaire lui-même avait fort légèrement portées ; mais il ne prétendait répondre que de lui, et, dans sa crainte excessive de provoquer la vanité de ses descendants, il répondit avec plus de malice que de convenance à M. de Marigny, interprète des intentions du roi : « Mon fils et ceux qui après lui hériteront de mon nom auront dans ce monde bien assez d'occasions de se montrer des sots ; je ne veux pas de mon chef leur en fournir une de plus. » On sait si l'événement donna raison aux scrupules de Joseph Vernet, et comment l'honneur de son nom est soutenu depuis près d'un siècle. Un titre n'eût rien ajouté sans doute à l'éclat dont il devait briller, mais il ne l'eût pas amoindri, et si le chef de cette famille illustre crut, en refusant, accomplir un acte de prudence, le roi, de son côté, accomplissait un acte de justice en s'exposant à ce refus.

Les craintes de Joseph Vernet auraient été beaucoup mieux fondées, s'il avait pu pressentir le tort que feraient à sa gloire certaines œuvres attribuées aujourd'hui au peintre des *Ports* de France, et qui sont de la main de son frère Ignace. La similitude des initiales placées au bas des tableaux des deux frères, et qui indiquent les prénoms de chacun d'eux, a souvent induit en erreur les admirateurs de Joseph, ou bien l'inégalité de la dernière manière de celui-ci a paru une énigme dont l'existence, maintenant oubliée, d'Ignace Vernet peut donner le mot. Ce second fils d'Antoine passa,

comme son père, la plus grande partie de sa vie à Avignon[1]. Peintre tout au plus médiocre, il eut de son vivant une certaine réputation qui ne s'étendit pas, il est vrai, au delà de sa ville natale, et que d'ailleurs lui valurent moins ses talents d'artiste que les saillies de son esprit, son goût très-vif pour les succès de tout genre, et des dons d'espèces fort différentes qu'il avait reçus de la nature. Lui était-il interdit de gagner les suffrages par la facilité de son crayon ou la gaieté de ses propos, il se contentait de succès beaucoup plus modestes et ne dédaignait pas de les devoir même aux témoignages de son agilité. Quelles que fussent les circonstances, il fallait toujours que sa bonne humeur y trouvât son compte, et qu'il ménageât une surprise aux gens dont il était entouré. Un jour vint cependant où la surprise dut être toute pour lui. Il se rendait d'Avignon à Paris, et, fatigué de sa reclusion de quelques jours dans une voiture publique, il avait résolu de faire à pied le reste du voyage. L'isolement

[1] Le nom d'Ignace Vernet ne figure pas, il est vrai, dans la première édition du travail que M. Léon Lagrange a rédigé d'après des pièces parfaitement authentiques, puisque ces pièces sont ou des notes écrites par Joseph Vernet lui-même, sous le titre de *Livres de raison*, ou des actes tirés des archives paroissiales d'Avignon. M. Lagrange ne mentionne que trois fils d'Antoine Vernet : Joseph, Jean-Antoine et François, peintre de paysage et d'histoire. En ce qui concerne un quatrième fils, cet Ignace Vernet dont ne parlent ni les *Livres de raison*, ni les registres publics, il ne subsiste donc que des traditions de famille. Ce sont ces traditions que nous avons reproduites ici, en répétant ce que nous avions entendu dire autrefois à M. Carle, et, plus récemment, à M. Horace Vernet, des faits relatifs à la vie d'Ignace. Quant aux œuvres qu'aurait laissées celui-ci, il est positif qu'il existe un certain nombre de tableaux de paysage signés *I. Vernet*. Nous en connaissons deux entre autres au château de Vaux le Pény, près Melun, qu'il serait au moins difficile d'attribuer à Joseph, lors même qu'on supposerait qu'il eût pu avoir parfois la fantaisie de substituer un *I* à la première lettre de son prénom.

auquel il s'était condamné commençait à lui peser un peu, lorsqu'il aperçoit au loin un homme marchant dans la même direction que lui. Ignace Vernet l'a bientôt rejoint; faute d'un compagnon de son choix, il s'arrange de celui que le hasard lui donne, et les voilà tous deux en conversation familière. Un large fossé bordait la route; Vernet ne résiste pas à la tentation : il franchit lestement le fossé, puis d'un autre bond il se retrouve auprès de cet homme dont la tournure était des plus épaisses, et qu'il avait prétendu au moins étonner; mais celui-ci, sans mot dire, sans s'émouvoir le moins du monde, fait le même double saut et poursuit son chemin. Piqué au jeu, Vernet recommence; l'autre repart à son tour. Ainsi engagée en vertu d'une convention tacite, la lutte durait depuis quelques instants, lorsque, pour y mettre fin par un signe non équivoque de supériorité, l'inconnu ajouta inopinément à l'exercice déjà reproduit le surcroît de je ne sais quelle culbute qui laissa Vernet confondu. Il fallut pour le coup rendre les armes et renoncer à la prétention de vaincre ce rival, qui n'était autre qu'un bateleur attiré à Paris par la foire Saint-Laurent. — La vie d'Ignace Vernet est riche en aventures de cette sorte; au point de vue de l'art, elle n'offre nul intérêt, et la méprise autorisée en apparence par la signature de ce frère de Joseph est le seul titre qui puisse recommander à l'attention les faibles tableaux qu'il a laissés.

Le titre de conseiller de l'Académie, celui de peintre du roi, un logement au Louvre, telles furent les récompenses accordées à Joseph Vernet lorsqu'il eut complété la série des *Ports* du royaume. Les vingt-sept années qui s'écoulèrent à partir de ce moment jusqu'à celui de sa mort n'amenèrent pour lui qu'une suite de triomphes, et deux cents tableaux environ qu'il exécuta pendant cette période ne purent fati-

guer l'admiration des contemporains. La diversité des sujets représentés obligeait sans cesse les panégyristes à varier l'expression de leurs enthousiasme, mais le diapason demeurait le même pour tous et donnait aux éloges un ton qui ne semble pas aujourd'hui sans exagération et sans fracas. Diderot surtout, dont les jugements avaient alors force de loi, bien qu'il les rendît souvent avec plus de passion que de justice, avec plus d'esprit que de mesure, Diderot déclarait, sans restriction, que Vernet était un « homme excellent dans toutes les parties de son art. » Bien plus : il se taisait, contre sa coutume, sur le caractère et la vie privée de l'artiste; de la part d'un écrivain qui ne se faisait pas scrupule de mêler à ses appréciations critiques des détails biographiques au moins inattendus, une telle réserve était sans doute le signe d'une haute déférence.

Vernet, que Diderot surnomme tour à tour « le grand magicien, le Lucrèce de la peinture, le prédicateur de la nature et l'apôtre de l'art, » Vernet avait-il peint quelque part un ciel d'un effet simple et calme : « Allez à la campagne, s'écriait emphatiquement l'auteur des *Salons*, tournez vos regards vers la voûte des cieux, observez bien les phénomènes de l'instant, et vous jugerez qu'on a coupé un morceau de la grande toile lumineuse que le soleil éclaire pour le transporter sur le chevalet de l'artiste; ou fermez votre main et faites-en un tube qui ne vous laisse apercevoir qu'un espace limité de la grande toile, et vous jugerez que c'est un tableau de Vernet qu'on a pris sur son chevalet pour le transporter dans le ciel. » Voilà certes un langage qui dénoterait une singulière ingénuité, si l'on n'y reconnaissait plutôt l'illusion volontaire et les entraînements du parti pris. En exagérant le caractère naturaliste des œuvres de Vernet, Diderot substituait ses propres doctrines aux

instincts beaucoup moins absolus de celui-ci, et il prenait occasion de chaque tableau pour le transformer en commentaire de l'*Encyclopédie*. S'agit-il, par exemple, de louer l'énergie avec laquelle le peintre a rendu des scènes de désolation ou les bouleversements de la nature, il le compare au Jupiter de Lucien, « qui, las d'entendre les cris lamentables des humains, se lève de table et dit : De la grêle en Thrace, la peste en Asie ; ici un volcan, une guerre là ; en cet endroit une disette, » et il termine la comparaison par cette pointe philosophique : « Jupiter appelle cela gouverner le monde, et il a tort ; Vernet appelle cela faire des tableaux, et il a raison. » Vernet avait raison sans doute, mais il n'était pas homme à se méprendre comme son ardent admirateur sur la valeur réelle de ses tableaux. S'il savait apprécier aussi bien que personne les qualités qu'il y avait mises, mieux que qui que ce fût, il savait en voir les défauts, et lui seul peut-être mesurait exactement le genre et l'étendue de son mérite. Toute sa vie il résista aux séductions de l'amour-propre, comme il dédaigna les calculs d'une modestie mensongère, et ne rougit jamais d'avouer, selon les cas, son infériorité ou sa supériorité personnelle : bonne foi peu commune chez les hommes de ce siècle, et aussi différente de l'humilité adulatrice de Voltaire que de la superbe arrogance de Rousseau. « On a beau, disait-il un jour, m'étourdir de belles phrases sur mon génie : j'entends fort bien au dedans de moi certaine voix qui réplique que ce génie n'est que du talent : tout rare qu'il est, il ne suffit pas pour m'élever au rang des artistes de premier ordre. Je suis inférieur à chacun d'eux dans une partie de l'art, mais j'ai sur la plupart des peintres l'avantage de les concilier à peu près toutes. » Vernet disait vrai : il ne fut en effet ni un grand dessinateur, ni un grand coloriste, ni un imitateur

toujours scrupuleux de la nature ; cependant rien ne manque absolument dans ses ouvrages ; tout y est dans de justes rapports, tout s'y trouve, hormis l'accent de la perfection et l'autorité d'un maître. Qu'on examine au musée du Louvre les *Quatre parties du Jour*[1], le grand *Naufrage* et tant d'autres tableaux de paysage ou de marine, que Vernet a peints à partir de l'époque où il fut revenu en France : on y admirera une habileté consommée, une sûreté de goût toujours égale, un sentiment vrai et souvent poétique ; on sentira cependant qu'il y a quelque chose à reprocher à ces irréprochables ouvrages, et que la poésie, la vérité même, n'y sont qu'à l'état d'apparence et de probabilité. Sans doute, la manière de Vernet est expressément nette et claire : point d'hésitation possible sur le sens qu'il a voulu donner aux scènes représentées et à chacun des détails dont elles se composent, mais aussi point de ces impressions qui résultent du spectacle de l'excellent. Personne, nous le croyons, ne partagerait aujourd'hui l'enthousiasme de Diderot, et l'on accueillerait avec plus de sympathie le jugement porté par le peintre lui-même sur son « rare talent » que les louanges ampoulées de l'écrivain qui prônait « son génie. »

En se jugeant ainsi, Joseph Vernet ne faisait au reste que

[1] Ces quatre toiles servaient autrefois de dessus de porte dans un des appartements du château de Choisy ; de là leur forme octogone. Huit autres, que possède également le Musée, avaient été peintes pour M. de Laborde, banquier de la cour. La collection du Louvre est riche en tableaux de Vernet ; mais ils sont pour la plupart de sa seconde manière. On peut cependant suivre, dans la salle où ils se trouvent, l'histoire tout entière de ce talent : le *Ponte Rotto* et la *Vue du fort Saint-Ange* en marquent les premiers progrès ; les *Ports*, les *Clairs de lune*, la *Pêche*, montrent ce talent parvenu à son apogée ; on le voit à son déclin dans les *Voyageurs effrayés par un coup de tonnerre*, l'une des dernières œuvres de Vernet.

prouver une fois de plus son équité et sa clairvoyance habituelles. Jamais l'esprit de parti ou une indulgence intéressée ne l'aveuglèrent sur l'art contemporain ; jamais non plus il ne méconnut le vrai mérite, sous quelque forme qu'il se manifestât, et il lui est arrivé souvent de le seconder avec plus de zèle que qui ce fût ou de le discerner le premier. Lui seul, avant la réforme pédantesquement prêchée par Raphaël Mengs, il avait encouragé à Rome les tentatives de quelques artistes pour remettre en honneur les principes des anciens maîtres. Lorsque Pergolèse eut composé la première stance de son *Stabat* dans l'atelier et sur le clavecin même du peintre[1], celui-ci, pleurant d'admiration à l'audition de ce chef-d'œuvre, s'écria : « C'est la voix du génie ! » Quelques jours après, il courait de porte en porte convoquer à une réunion chez lui tout ce que la ville comptait de connaisseurs et d'hommes influents : le *Stabat* entier était exécuté en leur présence, et des applaudissements unanimes donnaient raison aux transports de Vernet. Revenu en France, il apporta dans toutes les questions agitées autour de lui la même ardeur et la même pénétration d'esprit. Que de fois il étonna les salons où se traitaient les affaires littéraires du moment par la verte franchise de ses critiques, par l'indépendance de ses opinions ! Au plus fort du tumulte qui suivit l'apparition de *Bélisaire*, il ne reprochait à la Sorbonne que l'importance qu'elle avait donnée par ses rigueurs à ce livre insipide, et, pour caractériser les aspirations impuis-

[1] Joseph Vernet conserva pieusement jusqu'à sa mort le brouillon de cette première stance, dont il s'était saisi au moment même où Pergolèse venait de l'écrire. Cet autographe doublement précieux a malheureusement disparu depuis lors, ainsi que des notes et des mémoires laissés par Vernet sur le paysage, sur les artistes et les principaux personnages de son siècle.

santes de Marmontel, il le comparait sans détours d'expression à un homme dont les sens trahiraient perpétuellement les désirs. Vingt ans plus tard, il était seul à prédire le succès de *Paul et Virginie,* à s'indigner des suites qu'avait eues la malencontreuse lecture chez M. Necker, et il exigeait de l'auteur qu'il en appelât à la décision de nouveaux juges ; une seconde lecture, organisée par ses soins, rendait le courage à Bernardin de Saint-Pierre et le vengeait de l'indifférence des beaux-esprits. On sait cela ; mais, ce qu'on ignore peut-être, ce qu'en tout cas il est bon de rappeler, c'est que l'homme qui se vouait avec cette activité juvénile à la défense de l'œuvre dédaignée était un vieillard plus que septuagénaire. Le zèle qu'il déploya en cette occasion lui fait-il moins d'honneur que sa perspicacité ? Bien peu auparavant, il avait embrassé avec le même zèle la cause d'un jeune et bien aimable talent contre un injuste arrêt de l'Académie de peinture. Mme Vigée-Lebrun s'était vu refuser une place parmi les membres de cette académie, bien que ses gracieux portraits fussent des titres au moins égaux à ceux qu'on avait admis déjà en faveur de plusieurs autres femmes. Vernet, dont les efforts n'avaient pu triompher du mauvais vouloir de ses confrères, s'attache à consoler Mme Lebrun de l'injustice qu'elle a subie, en professant hautement et en tous lieux l'estime que ses œuvres lui inspirent. Lorsque la jeune artiste a acquis, grâce à lui, la célébrité à laquelle elle avait droit, il la détermine à se présenter de nouveau, et elle est enfin élue, non sans peine, il est vrai, en compagnie de Mlle Labille des Vertus, femme Guyard, dont M. Pierre, alors directeur de l'Académie, exigea le même jour l'admission comme compensation et en quelque sorte comme correctif.

La maison de Mme Lebrun, devenue bientôt une des mai-

sons les plus brillantes de Paris, fut à peu près pour les artistes de la fin du dix-huitième siècle ce qu'avait été pour les gens de lettres le salon de Mme du Deffand ou celui de Mme Geoffrin. Tout ceux qui s'y réunissaient, et le nombre en était grand, y apportaient le même goût pour l'analyse, la même ardeur pour tout ce qui avait l'apparence du progrès; seulement, au lieu de discuter des théories philosophiques, on ne se souciait guère d'y traiter que des questions d'art ou d'archéologie. On discourait sur la convenance qu'il pouvait y avoir à peindre dans un portrait les cheveux du modèle débarrassés de la poudre et rendus à leur couleur naturelle, et l'exemple de Mme Lebrun, qui s'était affranchie quelquefois à cet égard des obligations imposées par la mode, était généralement approuvé comme une heureuse innovation; — ou bien on essayait de restituer leur véritable caractère aux usages extérieurs de l'antiquité en s'appuyant d'une autorité récente et de l'érudition qu'on avait puisée dans le *Voyage du jeune Anacharsis*. Les mémoires du temps nous ont conservé les détails de certain souper à la grecque donné par Mme Lebrun dans sa maison de la rue de Cléry; on se rappelle les noms des convives : c'étaient Lebrun Pindare, qui, une lyre à la main, jouait le rôle d'un rapsode, le marquis de Cubières, le sculpteur Chaudet, Mme Chalgrin, fille de Joseph Vernet, Ginguené et quelques autres, tous costumés en Athéniens, assis sur des chaises drapées à la manière des siéges antiques, autour d'une table où l'on avait placé des olives et des raisins de Corinthe, et figurant tant bien que mal des gens accoutumés à cette maigre chère. Tout cela peut paraître assez ridicule aujourd'hui; mais le fond de ces discussions, de ces divertissements archéologiques d'un goût douteux, était la recherche et l'amour du réel. Ainsi l'influence de Joseph Vernet se

faisait là encore indirectement sentir, et l'on généralisait la réforme qu'il avait introduite dans une des branches de l'art. L'influence qu'il exerça personnellement sur les habitués du salon de Mme Lebrun est plus positive encore. Delille, Boufflers, le vicomte de Ségur, Grétry, Sacchini sollicitaient ses avis avec un empressement égal à celui des peintres qui le reconnaissaient pour leur maître. Personne n'était plus écouté que lui lorsqu'il s'agissait de décider du mérite d'un ouvrage; personne ne jouissait d'un crédit égal à la confiance qu'inspiraient sa longue expérience, son instinct du beau et une fraîcheur de sentiment que n'avait pu altérer la vieillesse.

L'âge cependant commençait à refroidir la verve de Vernet; cet esprit, naguère si fécond en saillies, n'avait plus, assez souvent, qu'un enjouement stérile; mais il se perpétuait dans un fils qui avait hérité à la fois de sa gaieté fine et de son talent. Déjà le peintre de marine ne dédaignait pas d'associer sa longue expérience à l'habileté naissante du peintre de batailles; tous deux avaient entrepris d'exécuter de concert un tableau représentant les *Hébreux au passage de la mer Rouge, poursuivis par l'armée de Pharaon*. D'autres travaux les ayant distraits, cette entreprise demeura d'abord suspendue; puis, le talent de l'un déclinant en raison des progrès du talent de l'autre, il n'y eut plus lieu de songer à la reprendre. Joseph Vernet le sentit de lui-même : il ne renonça pas entièrement à la peinture; mais, renonçant du moins à rivaliser avec son fils Carle, il mit surtout sa gloire dans les succès de celui-ci. Heureux jusqu'à ses derniers moments, il vécut assez pour le voir siéger à ses côtés aux séances de l'Académie de peinture, comme Carle Vernet devait à son tour compter son fils Horace parmi ses confrères à l'Institut; il vécut trop peu pour être atteint par

l'orage qui allait fondre sur la France, et, lorsqu'il mourut en 1789, il n'avait connu du dix-huitième siècle que les années les plus favorables au développement de ses qualités d'artiste, l'époque qui convenait le mieux aussi à son caractère ennemi de tous les excès. Cette vie, exactement comprise entre les jours de la régence et les jours de la révolution, pouvait-elle commencer et finir plus à point? Né un peu plus tôt, lorsque régnaient en Italie avec Clément XI, en France avec Louis XIV, une grandeur morose et le goût de l'art fastueux, Joseph Vernet n'aurait été peut-être qu'un peintre dépaysé et méconnu; né plus tard, ne l'aurait-il pas été au moins autant? Sous Benoît XIV, sous Louis XV et sous Louis XVI, ce talent ne pouvait, au contraire, manquer d'être compris, parce qu'il était l'expression la plus significative des goûts mélangés du moment. Tout se conciliait alors dans l'art comme dans les mœurs : le culte du naturel et l'amour du factice, le besoin du vrai et l'habitude du scepticisme. Vernet, avec son talent spirituel, son indépendance un peu frondeuse, ses velléités philosophiques, son enthousiasme et sa gaieté, était bien à sa place dans cette société à la fois pacifique et railleuse, sérieuse et frivole, qui faisait des questions les plus graves de la morale humaine un sujet de causerie littéraire, de l'agrément le fond et la fin principale de toutes choses, et qui se passionnait pour les bons contes des artistes et des philosophes au moins autant que pour l'art et la philosophie.

On a dit avec raison que Poussin était « le peintre des hommes sérieux; » on peut dire de Joseph Vernet qu'il est le peintre des gens d'esprit, mais d'un esprit un peu superficiel. Ses tableaux doivent satisfaire sans doute les intelligences pressées qui veulent comprendre une œuvre d'art au premier coup d'œil et y lire tout de suite à livre ouvert; il

est moins probable qu'ils contentent les intelligences amies du recueillement et de l'étude, celles qui aiment à voir au delà du fait, et qui préfèrent les intentions profondes aux intentions facilement exprimées. On reconnaîtrait peut-être dans le talent de l'artiste plus d'adresse que de science, plus de sagacité que d'imagination, plus de magie que de vraie puissance ; mais on ne saurait en tout cas refuser à ce talent l'estime qui lui est due, et contester la légitimité du succès attaché depuis plus d'un siècle aux ouvrages de Vernet. Ce qui les caractérise surtout, ce qui en constitue la supériorité véritable, c'est une juste proportion entre les entraînements de la verve et la reproduction servile de la réalité. Rarement on y trouve de l'exagération, sauf dans les tableaux faits à l'imitation de Salvator Rosa ; il est plus rare encore d'y voir, comme dans le morceau de réception à l'Académie, la correction dégénérer en sécheresse. Il faut le répéter cependant : l'extrême habileté de Vernet dans les deux genres qu'il a traités ne suffit pas pour lui marquer une place parmi les grands maîtres des diverses écoles. Envisagé comme peintre de marine, il n'a ni la profondeur de sentiment de Ruysdaël, ni la rigoureuse précision de Van den Velde ; il se rapproche plutôt de Backuysen par la facilité prudente de son style et par des habitudes de retenue qui donnent même aux effets les plus sinistres un aspect ordonné et presque paisible. On ne saurait, du reste, pousser loin la comparaison : Vernet diffère un peu moins de Backuysen que des autres peintres de marine, sans pour cela lui ressembler. Il garde au milieu d'eux tous une physionomie particulière, et, si l'on cherche en vain parmi ses devanciers un maître avec lequel il soit en conformité absolue, on trouverait tout aussi difficilement parmi ses successeurs un imitateur à placer à sa suite ou un rival à lui opposer. Il

est peu de ceux-ci, depuis Loutherbourg jusqu'aux artistes du dix-neuvième siècle, qui ne lui aient plus ou moins emprunté; quelques-uns, il est vrai, se sont montrés plus habiles coloristes; d'autres, au dire des gens experts, n'ont jamais commis, en ce qui concerne la manœuvre, des erreurs où il est tombé quelquefois, et ont su mieux que lui attacher à propos une amarre ou carguer une voile. Aucun ne s'est approprié complétement sa manière, aucun n'a réussi à la faire oublier, et, malgré ses imperfections, malgré certains progrès récemment accomplis dans quelques parties accessoires de l'art, Vernet demeure encore le premier des peintres de marine appartenant à l'école française.

A ne le juger que comme paysagiste, on ne pourrait lui assigner un rang aussi honorable. Il serait assurément fort injuste de mettre les œuvres de ce spirituel talent sur la même ligne que les œuvres sévères de Poussin, de Claude le Lorrain et de quelques autres paysagistes de notre ancienne école; il n'y aurait pas moins d'injustice à nier que Vernet ait été surpassé à plus d'un égard par les paysagistes de l'école actuelle. Ceux-ci toutefois seraient-ils arrivés au plein succès de l'entreprise qu'ils ont poursuivie en commun, s'ils n'avaient eu pour point de départ ses tentatives et ses exemples? Les tableaux de Vernet, où la recherche du naturel s'unit à des coutumes un peu conventionnelles de la pensée, indiquent la réaction encore tempérée de l'esprit moderne contre les doctrines et les formes du passé. C'est ce qui rend ces tableaux dignes d'attention et d'étude, et l'auteur doit garder à nos yeux sa double importance de peintre habile et de précurseur du mouvement qui s'opère aujourd'hui. Le rôle de précurseur, en effet, lui appartient beaucoup plutôt que celui d'un initiateur souverain. Vernet n'était pas homme à pousser une révolution dans l'art jus-

qu'à ses dernières conséquences; jamais il ne dut rêver, pour le paysage, une transformation radicale, comme la transformation que la peinture d'histoire allait bientôt subir; il ne fut certes ni un chef aussi impérieux ni un novateur aussi accrédité que David, et cependant lequel de ces deux artistes a eu sur la marche de l'école française l'influence la plus durable? Moins d'un demi-siècle s'est écoulé depuis la mort du peintre des *Sabines*, et déjà il n'est plus pour nous que le représentant d'un art dont la tradition s'est perdue, un maître comme Lebrun, sans postérité vivante, sans correspondance presque avec les peintres de notre temps. La voie que le paysagiste ouvrait, il y a cent ans, est au contraire celle que l'on n'a cessé de suivre; on en a seulement reculé les limites. Les principes qu'il avait importés en France dirigent encore notre école de paysage; elle ne fait que les appliquer avec une plus stricte exactitude, une logique plus inflexible. Recueillis, soit par quelques élèves que Vernet avait formés directement, soit par des artistes que ses ouvrages avaient éclairés, ces principes se maintinrent d'abord à l'état de règle absolue et de progrès définitif; puis les générations suivantes les développèrent graduellement. L'imitation complète de la réalité devint l'unique but que l'on se proposa d'atteindre, et d'effort en effort les paysagistes français ont réussi, de notre temps, à remplacer par un style rigoureusement vrai le style seulement vraisemblable de Joseph Vernet et des premiers continuateurs de sa méthode.

1852.

II. — LA PEINTURE DE RUINES. — HUBERT ROBERT.

Joseph Vernet, on l'a vu, s'était gardé de pousser jusqu'aux conséquences extrêmes la réforme qu'il avait entreprise. Tout en acceptant, plus docilement que ses devanciers, les exemples de la nature, il n'avait pas laissé de mêler les témoignages de son esprit et de son sentiment personnel à la reproduction des faits positifs ; mais le sens général, le caractère un peu uniforme des scènes représentées ne pouvaient satisfaire longtemps des gens malaisément épris de la simple effigie des choses et, pour le moins, aussi curieux de variété que d'exactitude. Jusqu'au dernier jour de sa vie, Vernet fut salué du titre de maître et de régénérateur du paysage ; en même temps on prodiguait les éloges aux paysagistes qui semblaient en partie oublier ses leçons, et ceux qui se contentèrent de les pratiquer fidèlement après lui passaient déjà, vers la fin du siècle, pour les disciples d'un art suranné.

L'impulsion nouvelle à laquelle obéissait notre école de paysage n'était pas toutefois ouvertement contraire au mouvement imprimé par Joseph Vernet. Personne ne songeait encore à réhabiliter la fantaisie pure ou le procédé académique. On se demanda seulement s'il n'y avait pas lieu de s'arrêter sur la pente où l'on se trouvait placé, s'il était impossible de concilier le respect et l'étude de la nature avec les droits de l'imagination. C'est ce mélange de retenue et de hardiesse, de soumission au réel et d'aspirations vers l'idéal, qui distingue la plupart des paysagistes venus immédiatement après Vernet. Aucun d'eux ne prétendit absolument

se soustraire à l'autorité du maître; Lantara lui-même, malgré l'originalité de sa manière et l'isolement où il vécut, subit comme les autres l'influence d'un talent dont on pouvait reviser et modifier les principes sans cesser pour cela d'en mettre à profit les exemples.

A l'époque où Vernet commençait son importante série des *Ports du royaume*, un jeune homme se présenta chez lui, demandant la faveur d'être admis dans son atelier. Peu disposé alors à prendre des élèves, Vernet éconduisit poliment le solliciteur. Pour se délivrer de ses instances, il lui prêta quelques études qu'il avait rapportées de Rome et l'autorisa à les copier, comptant bien que ce travail de reproduction durerait plusieurs semaines : au bout de peu de jours, les copies terminées étaient soumises au jugement du maître. Moitié intérêt pour l'avenir de ce talent, moitié désir de se soustraire à des témoignages de déférence qui menaçaient d'être fréquents, Vernet exhorta le jeune artiste à se rendre en Italie, et il joignit au conseil quelques lettres de recommandation. Encore les écrivit-il séance tenante, comme s'il avait hâte de s'acquitter une fois pour toutes de son rôle fortuit de protecteur. Le débutant qui était venu se placer ainsi sous le patronage de Vernet se nommait Hubert Robert. Quelques années plus tard, ce nom figurait parmi les noms les mieux famés de l'école contemporaine, et déjà l'on plaçait à côté du célèbre peintre de *marine* le peintre de *ruines*, qui avait à son tour agrandi en France le domaine de l'art du paysage.

Hubert Robert était âgé de vingt ans lorsqu'il partit pour l'Italie. Ses études avaient été soigneusement faites au collége de Navarre, et, assez contrairement à la coutume, il avait préludé à ses futurs succès de peintre par de brillants succès d'écolier. Ce n'était pas toutefois que son goût pour

les arts eût tardé à se manifester : il s'y livrait dès le collége, mais avec mesure, et n'essayait de manier le crayon qu'à ses moments perdus, sans arrière-pensée ambitieuse, sans volonté fixe. L'abbé Lebatteux, son professeur de rhétorique, avait pris, lui, ces essais fort au sérieux, et, en sa qualité d'auteur des *Beaux-arts réduits à un seul principe,* — un des livres, soit dit en passant, les moins propres à inspirer l'amour de ce qui en fait l'objet, — il s'était cru suffisamment autorisé à prédire à Robert l'avenir d'un grand peintre. Bien plus, il conservait précieusement un petit dessin tracé par son ancien élève sur le revers d'une version grecque, et le jour où le rhétoricien, devenu en effet un peintre, fut élu membre de l'Académie, l'abbé lui envoya ce croquis qu'il avait fait encadrer et qui ornait son cabinet depuis vingt ans. Quant aux parents de Robert, ils se montrèrent beaucoup moins touchés des dispositions de leur fils. Aux premiers mots que leur avait dits celui-ci de son désir d'étudier la peinture, ils avaient répondu par un refus et lui avaient intimé l'ordre de se préparer à revêtir l'habit ecclésiastique. Il fallut obéir ; mais, tout en suivant les cours de théologie, Robert dessinait assidûment et ne désespérait pas de devoir un jour aux témoignages irrécusables de sa vocation ce qu'on avait cru d'abord ne refuser qu'à un caprice. Rien cependant n'avait pu vaincre encore la résistance qu'on lui opposait. Déjà, quoi qu'il fît, on sollicitait pour lui un bénéfice, lorsque l'intervention d'un artiste qui jouissait alors d'une grande réputation réussit à lui procurer ce consentement tant désiré. L'auteur du *Tombeau de Languet,* curé de Saint-Sulpice, et de beaucoup d'autres morceaux de sculpture fastueusement allégorique, Michel-Ange Slodtz, était l'ami de la famille. Il se porta auprès d'elle garant des succès du jeune homme, il offrit

de le prendre dans son atelier, de seconder lui-même ses progrès. L'autorité d'un tel avis triompha de tous les obstacles. Les parents de Robert renoncèrent à faire de leur fils un homme d'Église, et, sur la foi des paroles de Slodtz, ils se résignèrent enfin à le laisser suivre son inclination.

Le sculpteur cependant s'était mépris sur l'avenir de son nouvel élève. Il avait cru que celui-ci marcherait un jour sur ses traces, et que, à son tour, il traiterait de pompeuses fictions ou tout au moins des sujets d'histoire dans ce style tourmenté qu'on appelait alors le style noble : il se trouva qu'il avait affaire à un homme résolu à n'imiter que la nature, à ne peindre que le paysage et à se tenir soigneusement en garde contre les leçons qu'on prétendait lui donner. Hubert Robert, en entrant dans l'atelier de Slodtz, n'avait voulu acquérir que le droit de se livrer tout entier à l'étude des arts. Ce résultat obtenu, il déclara sans détour à son maître l'intention où il était de ne prendre conseil que de son propre sentiment, en attendant l'occasion de se perfectionner à l'école d'un paysagiste. Tout autre que Slodtz eût mal accueilli le compliment : lui, au contraire, prit en bonne part cette déclaration au moins franche. Il laissa Robert libre de n'écouter que ses instincts, de dessiner tant que bon lui semblerait dans les faubourgs de Paris ou à la campagne; en un mot, il consentit à ne garder son rôle de professeur qu'aux yeux des parents de cet étrange disciple. C'était pousser loin la complaisance, sinon la faiblesse. Slodtz finit par le sentir, et, pour sortir d'une position qui compromettait sa dignité, il engagea Robert à aller chercher auprès de Vernet des enseignements qu'il respectât mieux, des exemples qui pussent le satisfaire. Nous avons dit le résultat de la démarche. Le jeune paysa-

giste l'avait inutilement tentée, et, déterminé par cet échec à se passer plus que jamais de maître et de leçons, il était parti pour l'Italie.

Les tableaux de paysage que Hubert Robert fit paraître dès les premiers mois de son séjour à Rome annonçaient chez l'artiste plus de présomption que d'habileté véritable. Or ce défaut n'était pas rare à cette époque et dans un pareil milieu. Souvent même il devenait un titre, presqu'une garantie auprès de gens accoutumés de longue main à prendre l'incorrection pour la verve et la témérité pour la force; mais cette présomption se manifestait ici avec une évidence telle, que personne ne put s'y tromper. Robert comprit qu'il s'était trop hâté. Il résolut, en demandant à de nouvelles études la science qui lui manquait encore, de se défier surtout de son imagination. De peur de rechute, il choisit pour modèle, dans les lieux où il se trouvait, ce qui devait laisser le moins de place à la fantaisie et aux interprétations personnelles : il se mit à copier des fragments d'architecture antique. La ressemblance assez exacte des portraits attira l'attention de quelques connaisseurs. Robert, encouragé par ce début, s'installa au Forum, dont il reproduisit successivement les édifices. Un peu plus tard, il essaya d'agrandir le genre qu'il avait adopté, en rapprochant les unes des autres les ruines éparses sur le sol de la ville entière, et, composant ainsi d'éléments matériellement vrais un ensemble chimérique, il prétendit ajouter une majesté artificielle à l'image de la réalité. Jusqu'à quel point une pareille méthode dut-elle être favorable au développement de son talent; en quoi différait-elle des principes pratiqués par les peintres de ruines prédécesseurs de Robert? C'est ce qu'il sera facile d'apprécier pour peu que l'on veuille se rendre compte des condi-

tions mêmes du genre, de l'extension qu'il peut prendre et des limites qui lui sont imposées.

La représentation d'une ruine, c'est-à-dire d'une construction dégradée par le temps ou mutilée par la main des hommes, est nécessairement une image de désordre et de mort. On ne saurait s'y plaire en la considérant en elle-même, pas plus qu'on ne se plairait à la représentation d'un squelette humain ou d'un arbre dépouillé de ses feuilles et de son écorce. Il faut donc que des souvenirs intéressants se rattachent à ces débris et que, en outre, on y retrouve quelques vestiges de l'ancienne richesse architectonique. Un peintre, qui se contenterait de copier la *meta sudans* à Rome ou tout autre amas de décombres énigmatiques, serait absous peut-être par quelques archéologues, amis des hypothèses; à coup sûr, il ne réussirait pas à séduire quiconque cherche dans une œuvre d'art l'expression du beau. La peinture de ruines peut avoir un intérêt véritable si elle retrace fidèlement, ingénûment, les monuments et l'histoire d'une grande civilisation. En revanche, elle perd toute signification dès qu'elle laisse le moindre doute sur l'exactitude de la traduction et sur la bonne foi du traducteur. Des ruines de fantaisie seraient aussi ridicules en peinture que peuvent l'être dans les jardins ces contrefaçons de débris, ces colonnes de temples détruits sans avoir jamais existé, tous ces simulacres d'antiquités si fort de mode à la fin du dernier siècle. Or Robert, sans pousser le mensonge précisément aussi loin, prenait à sa manière le contrepied de la vérité en groupant sur une même toile les ruines disséminées dans les divers quartiers de Rome, en déplaçant les monuments antiques pour les réédifier à sa guise, les disposer dans un ordre arbitraire, les encadrer dans des sites de convention. C'est ainsi qu'il nous montre le temple d'Antonin

et Faustine en regard de la colonne Trajane, le Tibre détourné de son cours pour aller baigner les murs du Panthéon, et des amphithéâtres de verdure s'élevant, à la place du Capitole, derrière l'arc de Septime Sévère. A quoi bon ces rapprochements capricieux et cette fausse magnificence? Poussin, il est vrai, a quelquefois transporté dans le fond d'un paysage les édifices de l'ancienne Rome, mais il ne les y a jamais mis à l'état de ruines, c'est-à-dire sous leur apparence actuelle. Il les restaure, il en modifie au besoin les proportions générales ou les ornements, et ces divers changements ôtant à l'œuvre le caractère d'un portrait, on sent que les monuments représentés ont été étudiés par le maître à titre de renseignements plutôt que de modèles. Toutes les fois, au contraire, qu'il a peint de véritables ruines, ne s'est-il pas astreint avec un soin scrupuleux à l'imitation textuelle de la réalité? On a remarqué par exemple que, dans une *Étude du Colisée* due à ce pinceau si savamment sincère, les pierres entassées à la base du monument correspondent exactement aux places que leur chute a laissées vides : si elles s'écartent à des distances inégales de la ligne perpendiculaire qu'elles ont dû suivre en tombant, c'est que leur forme arrondie ou plate les a fait rouler plus ou moins longtemps sur le terrain. L'attention minutieuse avec laquelle ces détails sont observés et rendus prouve l'importance que Poussin attachait en pareil cas à la fidélité de la copie. Il ne voulait ni commenter l'original ni substituer ses propres intentions au sentiment que ferait naître dans l'esprit du spectateur la vue de ces nobles restes ; il se fiait à leur éloquence et savait bien que son rôle était ici de s'effacer et de se taire.

Robert a de tout autres desseins. Il prétend d'ordinaire paraphraser le texte qu'il a choisi, l'interpréter à sa fantaisie,

le corriger ou le refondre, et ce texte ainsi transformé perd toute autorité ou ne garde plus qu'une autorité suspecte. Chaque partie, prise isolément, semble reproduite avec justesse, mais le sens général se dénature ou s'anéantit sous le luxe des inversions, des interpolations, des développements. Qu'aurait pensé Montaigne des ruines romaines arrangées par Robert, lui qui ne se lassait pas de contempler ces « reliques de tant d'honnestes hommes » telles que le temps les avait faites? « J'ai veu ailleurs, dit-il, des maisons ruinées et des statuës, et du ciel, et de la terre; et si pourtant ne sçauroy revoir le tombeau de cette ville si grande et si puissante, que je ne l'admire et révère. Le soing des morts nous est en recommandation..... Me trouvant inutile à ce siècle, je me rejette à cet austre et en suis si embabouïné que l'estat de cette vieille Rome m'intéresse et me passionne : par quoy je ne sçauroy revoir l'assiette de leurs rues et de leurs maisons, et ces ruines profondes jusques aux antipodes que je ne m'y amuse[1]. » Pour qu'à son tour la peinture de ces ruines puisse nous « amuser, » nous toucher même, il faut la rendre conforme de tous points à la réalité et laisser au spectateur le soin de reconstruire le passé auquel ont survécu les débris qu'il a devant les yeux; ou bien, il faut, à l'exemple des architectes et des antiquaires, trouver dans ces débris les éléments d'une restauration complète, élever à nouveau le monument et lui restituer sa physionomie tout entière. Mais *composer* des ruines, changer les apparences de celles qui existent ou les ajuster dans un cadre qui n'est pas le leur, c'est en faire trop au point de vue de la ressemblance matérielle, trop peu au point de vue de l'art et des exigences archéologiques. Robert, le plus souvent, a

[1] *Essais*, liv. III, chap. IX.

commis cette double faute. En tâchant d'approprier au goût de son époque les antiquités romaines, il commentait celles-ci à peu près comme Rivarol allait traduire l'*Enfer* quelques années plus tard. Le peintre *modernisait* l'austère majesté de ses modèles ; l'écrivain prêtait à la sombre poésie de Dante les grâces recherchées de son propre style et enjolivait, à l'usage des salons du dix-huitième siècle, les mœurs et la théologie du moyen âge italien.

Il faut le dire pourtant à la louange de Robert : en méconnaissant à plus d'un égard les conditions de la peinture de ruines, il n'imitait pas dans tous leurs écarts d'imagination les peintres qui avaient traité le même genre avant lui. Ses ouvrages gagnent beaucoup à être rapprochés des tableaux de Lucatelli, de Pannini et de quelques autres artistes italiens nés à la fin du dix-septième siècle ou au commencement du dix-huitième. Le plus célèbre de ses devanciers, Jean-Baptiste Piranesi lui-même, a copié les édifices de l'ancienne Rome avec une exagération dans les proportions et une emphase dans le style que Robert ne s'est jamais permises. D'ailleurs, la plupart de ces artistes n'étaient pas, à vrai dire, des peintres de ruines. Piranesi a reproduit autant de monuments de l'architecture moderne que de monuments antiques, et l'on sait, au surplus, qu'il les a seulement dessinés et gravés. Lucatelli n'accordait aux ruines qu'un rôle assez accessoire dans ses paysages ; il les y introduisait surtout à titre de moyen de composition. Ces ruines sans nom et sans histoire ne sont placées là qu'en vue de l'effet ou de la ligne et ne semblent avoir d'autre objet que le complément de l'ordonnance pittoresque. Pannini fit, il est vrai, des ruines le motif principal de ses tableaux ; mais que d'irréflexion dans le choix des éléments recueillis, que de contradictions et d'incohérences dans sa manière

de les mettre en œuvre! Des colonnes d'un ordre surmontées de chapiteaux appartenant à un ordre différent, des frises adaptées à des entablements dont elles n'ont jamais pu faire partie, bien d'autres licences encore donnent à chacun des monuments que Pannini nous montre une apparence hétérogène. On ne saurait y reconnaître les restes d'un édifice ayant eu autrefois ses proportions logiques et son unité : on n'y voit qu'un assemblage de débris fabriqués après coup, pour ainsi dire, relevés au hasard et employés indistinctement comme matériaux de construction. Les fragments de sculpture qui gisent au pied de ces prétendues ruines n'ont pas plus de vraisemblance ; on les dirait apportés de loin pour être jetés pêle-mêle et encombrer les premiers plans. Les défauts habituels de Pannini se retrouvent dans les tableaux de sa main que possède le musée du Louvre. Ces tableaux, il est vrai, portent aussi l'empreinte de ses qualités : ils témoignent de l'habileté avec laquelle il savait rendre les accidents de la couleur, la variété des teintes que les siècles et l'intempérie des saisons produisent sur le marbre ou sur la pierre ; mais ils sont presque absolument inspirés par le caprice[1], et, comme tels, ils ne soutiendraient pas la comparaison avec les œuvres de Robert, où l'on retrouve du moins, malgré l'aspect théâtral de l'ensemble, une étude plus attentive des détails, des intentions plus ingénieuses et une science plus profonde de l'architecture antique.

Robert est donc, à proprement parler, le créateur du

[1] Il va sans dire que Pannini n'est envisagé ici que comme peintre de ruines. Son goût judicieux et son talent dans un autre genre de peinture ne sauraient être contestés : le beau tableau représentant l'*Intérieur de l'église de Saint-Pierre* à Rome, — tableau que l'on voit au Louvre, — suffirait pour assurer à Pannini un rang très-honorable parmi les peintres d'intérieur.

genre. Les artistes italiens dont nous venons de rappeler les noms avaient essayé avant lui de peindre des ruines, mais aucun d'eux n'avait réussi à tirer de cette donnée un peu aride des effets à la fois conformes à la vérité et aux conditions poétiques de l'art. Un seul artiste français, Clérisseau, s'était proposé de suivre les exemples de Pannini, et déjà il avait peint quelques-uns de ses tableaux d'après les monuments antiques à l'époque où Robert arriva à Rome. On ne peut cependant regarder Clérisseau comme le chef de l'école en France et lui attribuer une place qui appartient, par droit de talent, à son successeur. Il disparaît à côté de celui-ci comme, dans un autre ordre de travaux, la priorité des œuvres de Manglard ne sert qu'à faire mieux ressortir le mérite de Joseph Vernet.

Depuis le jour où il avait exposé ses premiers ouvrages, les progrès de Robert avaient été rapides et ses succès de plus en plus brillants. Cinq années s'étaient écoulées à peine, qu'on n'hésitait plus à saluer dans le talent du jeune peintre une des espérances les plus sérieuses de l'art contemporain. Déjà M. de Marigny avait fait obtenir à Robert, à titre d'encouragement, le brevet de la pension à l'Académie, dirigée alors par Natoire, et la commande de plusieurs ouvrages. L'ambassadeur de France, M. de Choiseul, lui avait à son tour demandé des tableaux. Tout ce que Rome comptait de connaisseurs en renom et de riches protecteurs des arts s'éprit bientôt de ce nouveau talent. Il fut de bon goût d'avoir dans son palais une salle ou une galerie décorée de *ruines* par Robert comme, un siècle auparavant, on chargeait le Guaspre d'orner de paysages à la détrempe les murs des villas, et, malgré son extrême facilité, l'artiste ne pouvait suffire à toutes les tâches qui lui étaient confiées. Le soin de les mener à fin n'absorbait pas,

il est vrai, tous ses moments ; il en donnait beaucoup à des divertissements de plus d'une sorte, à des habitudes de dissipation qu'il conserva toute sa vie. Une femme qui avait été en commerce d'amitié intime avec lui, Mme Vigée-Lebrun, parle dans ses *Souvenirs* de ces habitudes en regard desquelles les mœurs de Joseph Vernet prendraient presque l'apparence de l'austérité. « De tous les artistes que j'ai connus, dit-elle, Robert était le plus répandu dans le monde, que du reste il aimait beaucoup. Amateur de tous les plaisirs, sans en excepter celui de la table, il était recherché généralement, et je ne crois pas qu'il dînât chez lui trois fois dans l'année. Spectacles, bals, repas, concerts, parties de campagne, rien n'était refusé par lui, et l'intarissable gaieté de son caractère le rendait l'homme le plus aimable qu'on pût voir en société. » Hâtons-nous d'ajouter qu'il savait aussi se plaire ailleurs que dans les dissipations où Mme Lebrun nous le montre. Son esprit cultivé, sa connaissance profonde de la langue latine l'avaient mis de bonne heure en relation avec les érudits qui se trouvaient à Rome, et les monuments de l'antiquité reproduits par son pinceau n'étaient pas les seuls qui eussent le pouvoir de l'intéresser, les seuls dont l'étude lui fût familière. Il traduisait Virgile avec le bailli de Breteuil, ambassadeur de Malte, discutait avec les archéologues le sens de telle inscription, de tel passage d'un auteur ancien ; après quoi il retournait à ses tableaux, à ses plaisirs, ou bien il tentait quelqu'une de ces entreprises hasardeuses qui ont popularisé en Italie le souvenir de celui qu'on y appelle encore *Robert le Diable*.

Clément XIII lui-même l'avait, dit-on, ainsi surnommé à la suite de certaine aventure qui avait pris tout d'un coup les proportions d'une affaire sérieuse et presque l'impor-

tance d'une question de foi. Robert était allé peindre au Colisée avec quelques-uns de ses camarades de l'Académie, et, sur je ne sais quel propos relatif à la hauteur du monument, il avait parié monter jusqu'au faîte en s'aidant seulement des saillies et des vides que formaient à l'extérieur les pierres disjointes. De peur d'être troublé par la présence de nombreux témoins, il attendit la fin de la journée. L'heure venue, il dépose sa palette, escalade ces murailles en risquant mille fois sa vie; puis, une fois arrivé au sommet, il détache deux branches des broussailles qui l'entourent, en fait une croix, la plante en témoignage de sa victoire, et descend avec des efforts et des dangers inouïs. Robert était sauvé; il avait, en outre, gagné son pari, c'est-à-dire six cahiers de papier à dessin, et, rentré chez lui, il se reposait depuis quelques heures de sa périlleuse expédition quand ses amis accoururent lui apprendre de quelle façon imprévue on en interprétait les suites.

Au point du jour, un passant avait aperçu les deux bâtons croisés plantés la veille au faîte du Colisée et les avait fait remarquer aux survenants. On s'attroupe, on délibère sur l'origine de cette croix. Comment supposer qu'une main humaine ait pu la fixer à pareille place? Bientôt il n'est bruit dans Rome que du miracle opéré pendant la dernière nuit. Chacun vient s'agenouiller devant ce signe manifeste de l'intervention protectrice de la Madone : erreur pieuse dont Robert eut le tort de rire un peu trop haut. Par amour-propre d'auteur il voulut expliquer à la foule le prétendu prodige; il raconta ce qui s'était passé et se moqua de la crédulité publique. Mal lui prit de n'avoir pas su se taire. On n'ajouta nulle foi à son récit, on ne voulut en voir que l'apparente impiété, et, de plus, on pensa lapider le narrateur. Quelques jours après, Robert était mandé auprès du pape. Clé-

ment XIII lui reprocha doucement la hardiesse inutile de son entreprise, l'agitation qu'elle avait suscitée dans le peuple, et finit en lui recommandant de ne plus exposer à l'avenir une existence chère à tous les admirateurs de son talent.

Vaine recommandation ! Robert, de plus en plus avide des émotions que donne le danger, ne renonça pas aux expéditions aventureuses. Un jour, il s'avise de faire le tour de la coupole de Saint-Pierre sur la corniche qui en dessine la base ; un autre, et ce jour-là faillit être le dernier de sa vie, il traverse la lanterne de cette même coupole qu'on était en train de réparer, sur une planche jetée par les maçons pour hisser au moyen de cordes les seaux d'eau nécessaires à leur travail. A peine avait-il commencé cette effroyable course, que le sentiment du vide qui l'entoure paralyse sa volonté et ses mouvements. Il ne peut plus ni avancer ni rétrograder. Ferme-t-il les yeux, il chancelle, étourdi par un bruit imaginaire. Se hasarde-t-il à les rouvrir, il voit, au fond de l'abîme béant à ses côtés, les dalles de l'église et il croit déjà céder à l'horrible attraction que cette vue exerce sur lui. Les ouvriers l'aperçoivent, immobile d'irrésolution et d'épouvante : « Le malheureux ! » s'écrie l'un d'eux; au même moment, la main d'un autre ouvrier arrête ce cri de terreur sur les lèvres qui le laissaient échapper. Robert essaye enfin de se remettre en marche. Par un effort suprême il se place à cheval sur la planche où il ne lui était plus possible de se tenir debout, et, se traînant sur les mains, il réussit à gagner, au pied de la lanterne, le point de la galerie opposé au point d'où il était parti. Une fois en sûreté, il s'évanouit et ne reprend connaissance que pour sentir pleuvoir sur ses épaules une grêle de coups. C'étaient les maçons qui se vengeaient ainsi de la peur qu'il leur avait

faite et qui, à leur façon, prétendaient lui ôter toute envie de recommencer. Ce nouvel avertissement n'eut pas sur les déterminations de Robert plus d'influence que n'en avaient exercé les remontrances paternelles de Clément XIII. Il n'oublia pas qu'il devait peut-être la vie à l'homme qui avait étouffé à propos l'exclamation de son compagnon, et, pour lui témoigner sa reconnaissance, il lui donna un tableau où cette scène était représentée ; mais il oublia bientôt ses propres terreurs, son repentir d'un instant, et, entraîné par une incorrigible passion, il ne put se tenir de courir encore les hasards et les périls.

Tout le monde connaît, grâce aux vers de Delille, l'histoire d'un « jeune amant des arts » égaré dans les catacombes de Rome et ne retrouvant qu'après de longues heures d'angoisse le fil qui doit le conduire aux portes de ce labyrinthe où il allait périr. L'amant des arts dont parle le poëte n'était autre que Robert, qui regretta sans doute de n'avoir pas été plus clairement désigné : car il ne se faisait faute en aucune circonstance de revendiquer, à l'honneur de son nom, la célébrité acquise à cette aventure et à plusieurs autres dont il avait été le héros. Il se plaisait à en redire les détails. Même dans sa vieillesse, il mettait un certain orgueil à rappeler ces sortes de prouesses ; il s'accusait des folies de son jeune âge pour avoir l'occasion de les raconter, et les gens qui l'ont entendu assurent que rien n'était plus saisissant que ses récits. A l'époque où le poëme de Delille, l'*Imagination*, fut publié, l'épisode des catacombes parut aux lecteurs un morceau littéraire achevé ; mais les auditeurs habituels de Robert déclarèrent que la parole de celui-ci avait le don de les émouvoir bien davantage, et une amie du peintre, — la marquise de Grollier, — n'exprimait pas un sentiment qui lui fût seulement personnel

en disant : « l'abbé Delille m'a fait plus de plaisir, Robert m'a fait plus de peur. »

Il s'en faut de beaucoup, on le voit, que Robert ait consacré à l'étude exclusive de son art les treize années qu'il passa en Italie. Cependant le nombre des tableaux et des dessins qu'il exécuta dans cet espace de temps est incalculable. Disséminées aujourd'hui dans les collections publiques ou particulières de tous les pays, ces œuvres perdent beaucoup au voisinage des œuvres qu'ont signées les maîtres. Elles se recommandent toutefois, au milieu des productions de l'époque, par la simplicité relative du style et par une recherche de la vérité conforme jusqu'à un certain point aux exemples récents de Vernet. Dans les tableaux de Robert comme dans ceux du peintre de marine, l'effet est généralement accentué sans violence. Il est rare que de brusques contrastes entre les ombres et les lumières trahissent chez Robert des prétentions à l'énergie ; il est plus rare encore que la recherche de l'harmonie dégénère sous son pinceau en indécision et en faiblesse. Que l'on jette les yeux sur quelques-unes des estampes gravées d'après les compositions ou les *Vues* que l'artiste a peintes pendant son séjour à Rome, on n'aura pas de peine à discerner les qualités particulières et les imperfections de sa manière. Les *Cascatelle* de Tivoli, une suite de petites eaux-fortes gravées par Robert lui-même et intitulées les *Soirées de Rome,* donnent, entre autres spécimens, la mesure de ce talent appliqué au paysage ; l'*Écurie de Jules,* les *Galeries du Colisée,* une multitude de sujets analogues nous le montrent appliqué principalement à la peinture des ruines. Robert, en traitant l'un ou l'autre genre, fait preuve d'une facilité égale, du même sentiment pittoresque et de ce goût pour la vérité qui inspire au fond tous ses ouvrages, si large que soit en

apparence la part laissée à l'imagination ou à la fantaisie; mais il nous révèle aussi les vices de la méthode qu'il s'était créée. Exacts dans les détails, les tableaux de Robert ont cependant un aspect mensonger, parce que ces détails accumulés à plaisir enrichissent outre mesure les lignes générales et ajoutent au caractère des sites représentés une opulence déraisonnable. Tel monument antique, environné de portiques et d'arcs de triomphe, se dessine sur un fond plus chargé encore de décorations architectoniques; telle villa abandonnée s'élève au milieu d'un peuple de statues, tandis que d'innombrables fontaines, de grandes rampes circulaires, des terrasses, des colonnades à perte de vue occupent tout l'espace qu'une végétation parasite n'a pas envahi. Chaque partie, si l'on veut, est d'accord avec la réalité, chacune de ces ruines a bien l'apparence qui convient; mais, rapprochés ainsi les uns des autres, tant de somptueux débris perdent leur vraisemblance, leur signification même. Ils rappellent le luxe fantastique et les merveilles des contes de fées bien plutôt que l'histoire de Rome et la magnificence des Césars.

On dirait aussi qu'en exagérant la grandeur du passé, Robert a pris à tâche d'exagérer en même temps la barbarie des mœurs modernes. Par un singulier contraste, l'action qui se passe dans l'enceinte de ces édifices fastueux est le plus souvent vulgaire et déshonore sans nécessité la majesté de l'art antique. Pourquoi ce spectacle perpétuel des mutilations, des outrages calculés ou stupides que peuvent subir tant de beaux monuments? Les entre-colonnements des temples romains servent-ils donc tous de séchoirs aux blanchisseuses de la ville éternelle, tout sarcophage a-t-il été transformé en auge, tout chapiteau tombé à terre devient-il fatalement la proie des tailleurs de pierres? On le croirait

à voir les tableaux de Robert, où le seul sentiment qui anime les groupes est un besoin effréné de destruction, un vandalisme impitoyable. Il eût mieux valu sans doute varier les intentions, ennoblir le rôle de ces figures. Si le peintre nous rappelait qu'après tout la civilisation chrétienne règne sur ces ruines du paganisme, si, au lieu d'un marteau ou d'une scie, il armait quelquefois d'une croix la main des gens qu'il nous montre, la vérité n'y perdrait rien, et le sens des épisodes ne pourrait que fortifier la signification de l'ensemble. Malheureusement, il ne paraît pas que des idées de cette nature aient jamais préoccupé Robert ; ou, s'il s'est souvenu par hasard du caractère religieux de Rome moderne, il n'a trouvé là qu'un prétexte pour affubler d'une robe de moine quelque témoin désintéressé de la scène, quelque promeneur oisif auquel un autre vêtement eût tout aussi bien convenu.

Réduire les figures à ce rôle insignifiant, c'était réagir beaucoup trop contre les doctrines des anciens paysagistes français qui subordonnaient la composition entière de leurs tableaux à la présence, une fois donnée, de quelque personnage héroïque ; ce n'était pas seulement renverser les termes du problème, c'était en fausser la solution. Il ne suffit pas, en effet, d'établir un rapport matériel entre les figures et le milieu où elles se dessinent : il faut encore exprimer un rapport d'harmonie morale, quelque chose de plus qu'un pur accident de la réalité. L'artiste qui de nos jours peindrait un homme lisant son journal sous les arcades des arènes de Nîmes, ou qui choisirait pour représenter les Thermes de Julien, à Paris, le moment où quelque garde national passe dans la rue, introduirait dans son tableau un épisode possible, mais, à coup sûr, sans connexité poétique avec l'esprit général du sujet. Ro-

bert, j'en conviens, n'a pas, en toute occasion, poussé aussi loin l'inconséquence des rapprochements. Il lui est même arrivé parfois de glisser une ingénieuse allusion au passé sous les dehors d'un fait actuel[1] : toujours est-il qu'il a négligé le plus souvent d'attribuer une intention précise aux accessoires animés du paysage. Il semble qu'en plaçant çà et là des figures indifféremment calmes ou actives, couvertes de haillons ou de riches habits, il n'a eu d'autre dessein que de rompre les lignes et de combler les vides de chaque composition.

Le caractère exclusivement pittoresque qu'il est permis de reprocher aux tableaux de Robert se retrouve au reste dans les œuvres des peintres français qui travaillaient à Rome en même temps que lui. Aucun d'eux assurément n'était en mesure de lui inspirer le goût des longues méditations. Les plus habiles ne pouvaient que l'encourager par leurs exemples à faire montre avant tout de facilité, et deux artistes, avec lesquels il avait contracté une liaison d'amitié intime, durent particulièrement influer en ce sens sur son talent. L'un était Honoré Fragonard, peintre spirituel, fécond, élégant, mais que la fantaisie entraînait parfois bien loin, et qui, entre autres idées bizarres, eut celle de donner pour pendant à une *Adoration des bergers* ce sujet au moins familier, popularisé par la gravure et connu de tout le monde sous le nom du *Verrou*. L'autre était l'abbé de Saint-Non, ex-conseiller clerc au parlement, démissionnaire de sa place par amour pour les arts, et qui, sous le titre modeste de *griffonnis,* publiait à Rome les innombrables petites pièces à l'eau-forte que gravait chaque jour sa

[1] C'est ainsi que dans un tableau du Louvre, *le Temple de Vénus,* les colombes dédiées autrefois à la déesse voltigent autour du monument converti en pigeonnier rustique.

pointe fine, facile, mais d'une facilité agile jusqu'à la turbulence. Réunis par la conformité des inclinations, de l'âge et du talent, les trois amis ne se quittaient guère. Travaux, parties de plaisir, tout était commun entre eux. Fragonard et Robert avaient-ils improvisé quelque dessin, Saint-Non s'empressait de le reproduire. Le peintre de ruines traçait la perspective ou ébauchait les fonds de paysage dans les tableaux du peintre de genre, tandis que celui-ci retouchait les figures indiquées par Robert dans ses propres tableaux : puis, on courait ensemble les faubourgs ou les promenades, les cabarets ou les salons. On apportait partout un fonds inépuisable de gaieté, des habitudes morales fort peu sévères, et l'on dépensait sans compter le temps, l'esprit, souvent aussi l'argent nécessaire aux besoins du lendemain. De là, pour les trois artistes, des moments difficiles et plus d'une méchante affaire d'où ils se tiraient à force de travail et de bonne humeur, quitte à retomber par de nouvelles équipées dans des embarras nouveaux.

Un jour, cependant, ils s'étaient trouvés, contre l'ordinaire, en possession de quelques économies et ils avaient profité de cette ressource pour visiter Naples, Pompeï, que des fouilles récentes avaient en partie rendue à la lumière, et les monuments d'Herculanum, découverts déjà depuis un demi-siècle [1]. Certes le peintre de ruines rencontrait là d'intéressants modèles et de nombreux sujets de tableaux : il ne fit pourtant à Herculanum et à Pompeï rien de plus que des croquis dont Saint-Non, suivant sa coutume, s'emparait aussitôt pour les graver. Peut-être les ruines de Pompeï

[1] On sait que Pompeï fut retrouvée en 1755, quarante-deux ans après la découverte du théâtre d'Herculanum. A l'époque où Robert visita les restes de ces deux villes, la première sortait à peine de terre, mais la seconde était à peu près dans l'état où on la voit aujourd'hui.

parurent-elles à Robert trop neuves, pour ainsi dire. Ces colonnes peintes, ces fragments d'édifices auxquels la végétation ne se marie pas, toute cette architecture soigneusement déblayée n'avait peut-être à ses yeux qu'une valeur pittoresque insuffisante : le luxe de dégradations dont il a enrichi ses *Vues des temples de Pœstum* laisse pressentir le cas médiocre qu'il devait faire de monuments dont la représentation aurait forcément exclu ce surcroît de réalité.

L'exagération de la réalité jointe à une disposition arbitraire des sites, c'est là, en effet, ce qui frappe le regard dans les *vues* dessinées par Robert aux environs de Naples aussi bien que dans ses tableaux peints à Rome. L'*Entrée du temple de Sérapis* à Pouzzole, le *Tombeau de Virgile*, cent autres ruines ou paysages gravés d'après les croquis qu'il fit pendant ce voyage nous montrent à quelles conditions il acceptait ce que donne la nature, et comment, en insistant sur la vérité matérielle, il abusait, d'une autre part, du droit de l'interpréter. Robert ne sut jamais se préserver de ces contradictions singulières. Toute sa vie il s'obstina à mélanger ainsi les détails vulgaires du fait et les caprices de l'imagination. Mais lorsqu'il fut de retour en France, il mit plus d'habileté, sinon plus de réserve, dans la pratique des principes qu'il avait adoptés en Italie, et si les œuvres qu'il produisit à partir de cette époque diffèrent peu, quant au fond, des œuvres précédentes, elles ont du moins en apparence beaucoup plus d'accord et d'unité.

Robert n'avait pas encore trente-quatre ans lorsqu'il se décida à quitter Rome pour revoir son pays. Il touchait à cet âge où le talent d'un peintre achève de se développer et prend sa forme définitive. D'ailleurs, il ne pouvait choisir un moment ni une occasion plus favorables. La suite des *Ports* était terminée depuis quelque temps, le Salon de 1767

allait s'ouvrir : double bonne fortune pour un artiste étranger depuis treize années au mouvement de l'école française et ne connaissant que par ouï-dire les travaux accomplis durant cette période.

Dirigés maintenant par Joseph Vernet, les paysagistes s'appliquaient à continuer la réforme qu'il avait entreprise, à substituer le vrai aux artifices du style, et plusieurs d'entre eux réussissaient à être remarqués même à côté du chef de l'école. Deux surtout, François Casanova et Loutherbourg, avaient ce privilége ; les plus ardents admirateurs de Vernet eux-mêmes les regardaient l'un et l'autre comme des peintres de premier ordre. Diderot, passant en revue dans une lettre à Grimm les membres de l'Académie de peinture, qualifiait le premier de « bon, très-bon pour le paysage et les batailles, » le second, de « grand, très-grand artiste. » Tous deux ne semblent aujourd'hui ni « très-bons » ni « très-grands, » et Diderot, qui les juge tels, pourrait bien avoir commis une erreur d'enthousiasme, comme il en a commis une de fait en classant parmi les peintres français Casanova, né à Londres de parents italiens [1]. On ne saurait toutefois méconnaître dans les *Paysages avec animaux* peints

[1] Casanova, à la vérité, était membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture, mais on sait qu'en vertu des règlements de cette Compagnie, la qualité de Français n'était pas une condition nécessaire à l'admission d'un peintre ou d'un sculpteur. Il suffisait, pour être élu, qu'on eût fait ses preuves de talent et qu'on professât la religion catholique. Encore cette dernière loi, rigoureusement appliquée sous Louis XIV, fut-elle transgressée quelquefois, sous les règnes de Louis XV et de Louis XVI, en faveur d'artistes autorisés par le roi à siéger « quoique protestants, » parmi les membres de l'Académie. Le Suédois Lundberg, l'Italien Baldrighi, Casanova et plusieurs autres avaient les mêmes priviléges et le même titre que les académiciens français : il ne suit pas de là qu'on doive les confondre avec les artistes de notre école.

par Casanova de la correction et une certaine finesse, dans les nombreux tableaux de marine et de paysage qu'a laissés Loutherbourg une facilité de pinceau assez voisine, il est vrai, de l'abus. Enfin, à côté de ces artistes, imitateurs avoués de la manière du maître, plusieurs autres commençaient à mériter l'estime des connaisseurs par une méthode plus indépendante et une recherche plus naïve de l'idéal.

Le temps était loin sans doute où la peinture de paysage n'avait d'autre fin que l'expression de la convention ou de la fantaisie. S'il eût vécu à la fin du dix-huitième siècle, Watteau lui-même se fût aidé peut-être des exemples de Joseph Vernet : à plus forte raison, ces exemples ne pouvaient être perdus pour des artistes moins irrévocablement organisés, moins instinctivement novateurs que le peintre de l'*Ile de Cythère*. Mais si l'on n'osait contester l'importance du progrès accompli, on essayait déjà de chercher le bien ailleurs que dans les tableaux des *Ports*. L'admiration ne se lassait pas encore, elle cessait seulement d'être exclusive. Tout en étudiant les tableaux de Vernet, les jeunes paysagistes se hasardaient parfois à interroger les œuvres des anciens maîtres ou à interpréter la nature suivant leur propre sentiment. En outre, pour la première fois en France, la gravure de paysage était traitée aussi habilement que la gravure d'histoire. Des procédés récemment découverts ajoutaient aux ressources du burin et donnaient à l'art une extension nouvelle. Le talent des graveurs ne tarda pas à exercer une influence heureuse sur le talent des peintres, en précisant les conditions de l'effet, de l'harmonie, de la lumière. Une nuance de grâce et de délicatesse vint se mêler à cette science de fraîche date et aux doctrines que Vernet avait popularisées. Les tableaux d'un paysagiste dont le rare mérite, l'existence même paraissent avoir été

ignorés de Diderot, expriment mieux qu'aucune autre production contemporaine ce commencement de réaction, cette sorte de moyen terme entre l'imitation littérale de la nature et la libre interprétation de ses beautés.

Comment ne pas s'étonner que le panégyriste de tant de peintres secondaires n'ait pas une seule fois cité le nom de Lantara, le premier des paysagistes de l'époque après Joseph Vernet? Bien que Lantara ne fût pas membre de l'Académie, et que, par conséquent, il ne pût exposer ses travaux au Salon, comment Diderot qui n'hésite pas à proclamer Loutherbourg « le continuateur de Berghem, » ne dit-il pas un mot de celui qu'on pourrait appeler, avec moins d'exagération, le continuateur de Claude le Lorrain? Car Lantara avait hérité de ce grand maître le sentiment poétique, l'amour des effets radieux, et cet instinct secret qui donne aux phénomènes de la lumière, à la perspective aérienne quelque chose du charme indéfinissable de la mélodie. Quand on songe qu'au lieu de s'inspirer, comme Claude, de la campagne de Rome et des montagnes de la Sabine, il ne connut d'autres modèles que les plaines et les coteaux de la banlieue de Paris, on ne peut qu'admirer d'autant plus l'analogie des impressions produites sur les deux artistes par des spectacles si dissemblables. Leurs destinées, au reste, différèrent de tous points. Claude chercha longtemps sa voie et n'arriva au succès qu'assez tard; mais comme il vécut jusqu'à un âge fort avancé, il eut le temps de compléter son œuvre et de jouir de la renommée qu'il avait acquise. Lantara, au contraire, suivit, sans hésiter jamais, sa vocation et ne se fit remarquer de bonne heure que pour être presque aussitôt oublié. Lorsque, en 1778, il mourut à l'hôpital, à peine âgé de quarante-huit ans, il y en avait plus de dix qu'on avait cessé de se souvenir du paysagiste dont on s'était d'abord dis-

puté les ouvrages et que M. de Caylus, un des connaisseurs les plus accrédités de l'époque, avait ouvertement protégé. Un journal annonça au public la fin de ce peintre « presque ignoré[1], » et tout fut dit jusqu'au jour où une pièce de théâtre, applaudie il y a un demi-siècle, rendit la célébrité au nom de Lantara ou plutôt lui en acquit une nouvelle, en faisant de ce nom le synonyme du désordre et de la débauche[2].

Depuis lors Lantara est demeuré pour tout le monde un Chapelle de bas étage, une sorte de gueux épicurien dont l'unique affaire était de se réjouir et de s'enivrer du matin au soir. On sait ou l'on croit savoir à quoi s'en tenir sur les mœurs du peintre, on néglige assez généralement de s'informer de son mérite. Les occasions de l'apprécier sont assez rares, il est vrai. Lantara n'a pas laissé un nombre fort considérable de tableaux. Cependant ceux qui se trouvent à Paris dans plusieurs collections particulières[3], le *Soleil couchant* et le dessin que possède le musée du Louvre suffiraient pour donner la mesure de ce charmant talent, qu'on pourrait comparer sous quelques rapports au talent de M. Corot. Lantara, comme cet habile paysagiste, aime surtout les ombres mystérieuses, les horizons baignés de vapeurs, et les douces lueurs que répandent sur la nature le lever ou le coucher du soleil. Comme lui aussi il émeut le spectateur par la poésie de l'aspect ; il l'étonne par la négli-

[1] *Mémoires secrets*, année 1778, faisant suite à ceux qu'avait écrits Lepetit de Bachaumont à partir de 1762.

[2] *Lantara* ou *le Peintre au cabaret*, vaudeville par Barré, Picard, Radet et Desfontaines, représenté à Paris en 1809.

[3] La collection de tableaux appartenant à M. Delessert est peut-être plus riche qu'aucune autre en paysages de Lantara. On y compte six toiles de ce maître, représentant, comme d'ordinaire, des effets du soir et du matin.

gence apparente avec laquelle les détails sont traités, par une sorte de maladresse savante qui fait de touches lourdement posées un moyen d'effet délicat, de l'absorption des tons une ressource pour la finesse du coloris. Le style des deux paysagistes est à la fois l'expression la moins équivoque d'un sentiment profond et une étrange négation des procédés ordinaires de la peinture; mais Lantara a cela de particulier, qu'il garde sous des formes presque insuffisantes un fonds inaltérable de sincérité et de bonhomie, tandis que la simplicité de la manière semble trop souvent, dans les œuvres de son successeur, une affectation déguisée et un système.

Quant au genre de vie et aux habitudes de Lantara, il serait difficile de contredire formellement sur ce point l'opinion populaire. Les rares détails biographiques qui nous ont été transmis tendraient plutôt à la confirmer qu'à la démentir, et, quelque envie que l'on puisse avoir d'essayer une réhabilitation de l'artiste, on ne saurait nier tout à fait l'exactitude du portrait esquissé par les auteurs du vaudeville. N'est-il pas permis de croire cependant qu'ils ont un peu chargé la physionomie de leur modèle et transformé, sans y regarder de fort près, en buveur effréné un homme que son aversion pour le monde et son imprévoyance naturelle retinrent, au moins autant que le goût de la débauche, dans le triste asile qu'il avait choisi. Que, sauf quelques semaines passées à l'hôtel de Caylus, sa vie se soit écoulée tout entière dans une auberge de la rue du Chantre; qu'il ait peint, à l'ombre de ces murs vulgaires, ces paysages d'où s'exhale un parfum exquis de grâce et d'inspiration, c'est ce qui demeure à peu près prouvé. Il est presque certain aussi qu'il aimait mieux livrer à vil prix ses œuvres à son hôte que de tenter la moindre démarche auprès de

ses protecteurs, et que, un moment en veine de succès et de fortune, il se replongea volontairement dans l'obscurité et dans la misère; mais il y aurait loin, après tout, de cette excessive indolence aux brutalités et aux vilenies nées seulement d'une basse passion.

L'accusation portée contre Lantara a été d'ailleurs taxée de calomnie par un écrivain qui avait beaucoup connu l'insouciant artiste. « On a reproché à Lantara son ivrognerie; le fait est faux, dit M. Alexandre Lenoir dans la courte *Notice* qu'il a publiée. Des crayons, sa palette, ses pinceaux et une huppe qu'il chérissait formaient tout son mobilier... Si Lantara avait des vices, il ne les devait pas à sa mauvaise nature, mais à son ignorance. Avec un bon cœur, il avait une simplicité d'âme qui lui faisait tout pardonner, même sa paresse et sa gourmandise. » Et plus loin : « Il faisait volontiers un paysage pour un gâteau d'amandes, une tourte ou toute autre pâtisserie. » — Paresseux et gourmand : tel fut, son biographe l'affirme, cet artiste de la descendance des grands maîtres, ce paysagiste ingénu auquel il semble que le temps seul ait manqué pour atteindre la perfection. Si néanmoins, sans vivre davantage, Lantara eût vécu autrement, l'école française s'enorgueillirait peut-être d'un autre Claude. Malheureusement l'homme qui aurait pu devenir le rival de ce peintre illustre ne voulut être ou plutôt ne fut, sans y songer, qu'un de ses meilleurs disciples. Il laissa seulement entrevoir les promesses d'un admirable talent, parce qu'il avait reçu de la nature, avec l'organisation privilégiée d'un poëte, les goûts d'un égoïste vulgaire et les instincts timides d'un enfant.

Hubert Robert trouva donc en arrivant à Paris des maîtres plus habiles ou des émules plus redoutables que les peintres qu'il avait laissés à Rome. Les artistes dont nous venons de

rappeler les noms n'étaient pas tous, il est vrai, exclusivement paysagistes, ou bien le genre de paysage traité par eux différait de celui qu'il traitait lui-même. Leurs exemples néanmoins devaient le renseigner utilement et il ne tarda pas à les mettre à profit. De leur côté, les membres de l'Académie s'empressèrent de rendre justice au peintre de ruines. Présenté par Joseph Vernet, qui retrouvait dans l'artiste déjà célèbre le jeune homme auquel il avait à tout hasard accordé autrefois quelques encouragements, Robert fut élu d'une voix unanime, et le *Port de Rome*, qu'il offrit comme morceau de réception, parut au public une justification éclatante du choix de l'Académie. Le nouvel académicien n'avait guère osé compter sur ce double succès. Il s'y attendait même si peu, que, au moment de l'obtenir, il se préparait déjà à reprendre le chemin de l'Italie, et il avait été arrêter sa place dans une voiture publique, lorsqu'il reçut, en rentrant chez lui, l'avis de sa nomination. Renonçant alors à ses projets, Robert se fixa en France. Il se maria cette même année, et ne revit plus Rome que dans un voyage de quelques mois qu'il y fit vers la fin de sa vie.

A vrai dire, l'admiration excitée par l'apparition du *Port de Rome* s'explique assez difficilement, lorsqu'on examine ce tableau conservé aujourd'hui au musée du Louvre. Robert, selon sa coutume, y a représenté dans un ordre arbitraire plusieurs des monuments qu'il avait vus à Rome : le Panthéon d'Agrippa, quelques parties du Capitole et de la villa Panfili, — le tout surmontant des escaliers disposés à peu près comme ceux de Ripetta, et peuplé de figures qui vont et viennent sans intention précise, sans caractère déterminé. Ce pêle-mêle de réalité et d'invention dont Robert a fait d'ailleurs la marque de tous ses travaux, semble

ici un moindre défaut que la froideur du coloris et la mollesse de l'exécution. On se sent plus porté à partager l'opinion du peintre mécontent de son œuvre qu'à s'associer aux éloges que lui prodiguèrent ses juges ; en un mot, on ne peut voir dans le *Port de Rome* qu'un spécimen incomplet de ce talent. D'autres tableaux, placés également dans les galeries du Louvre, le font connaître beaucoup mieux. Ils permettent d'en suivre les progrès depuis le jour où Robert, se mêlant aux paysagistes de l'école de Vernet, s'inspira directement de la manière du maître, jusqu'à celui où, prenant enfin possession de lui-même, il réussit à se créer un style non certes sans imperfections, mais que recommandent du moins l'abondance et, quelquefois, une véritable vigueur. Le *Temple de la sibylle*, par exemple, témoigne des efforts du peintre pour achever de se débarrasser de ses habitudes premières, et, quoique trop arrangé, trop artificiel encore, ce petit paysage semble presque naïf au prix de la facilité ambitieuse qu'on a le droit de reprocher aux précédents ouvrages de Robert.

Le progrès est manifeste dans le grand tableau représentant la *Maison carrée de Nîmes* et dans l'*Arc de triomphe ruiné* qui lui sert de pendant, tableaux peints quelques années plus tard. Ici, la liberté de la pratique n'altère plus l'apparence calme des formes et n'en compromet plus la précision. Le ton est assez solide; l'effet, largement indiqué, s'harmonise bien avec la majesté de l'architecture. Les groupes de figures n'ont plus ce caractère vulgaire qui établit ailleurs un contraste déplaisant, et s'ils ne jouent, comme toujours, dans la composition qu'un rôle absolument pittoresque, du moins ils n'avilissent pas la scène et n'en dénaturent pas le sens général. Il est fâcheux seulement que l'azur du ciel sur lequel se dessine la *Maison carrée*

soit tacheté de petits nuages qui nuisent à l'ampleur de l'aspect, et que, dans l'un et l'autre tableau, les terrains peints presque partout en *frottis* semblent trop inconsistants pour supporter ces monuments modelés au moyen d'un tout autre procédé et touchés avec énergie.

Enfin, une toile qui porte la date de 1787 et qu'on peut mettre au nombre des meilleurs ouvrages de Robert, signale les derniers progrès, l'habileté définitive de celui qui, vingt ans auparavant, n'était encore que le peintre du *Port de Rome*. Ce tableau, comme la plupart de ceux qui l'ont précédé ou suivi, offre l'assemblage des plus belles ruines romaines entassées dans un étroit espace et avoisinant, par surcroît, quelques somptueuses constructions modernes. A la droite du spectateur, le temple de Jupiter tonnant, à demi restauré, domine la statue de l'Hercule Farnèse : à gauche, la statue équestre de Marc-Aurèle, transportée de la cour du Capitole dans l'enceinte du Forum de Trajan, s'élève au milieu de fragments d'architecture et de sculpture antiques. Dans le fond, on aperçoit l'obélisque de la place de Saint-Pierre et la colonnade du Bernin. La disposition du tout est, on le voit, fort contraire à la réalité; mais cette disposition a une apparence de grandeur qui rachète en partie les vices de la méthode ordinaire de Robert. Chaque morceau, d'ailleurs, est peint avec une remarquable fermeté. Le coloris, sobre sans affectation, s'accorde bien avec la noblesse des lignes et l'éclat tempéré de la lumière. Pourquoi faut-il que les figures correspondent si mal aux idées qu'exprime l'ensemble du tableau? Par une étrange anomalie, par un retour malheureux à des coutumes dont il s'était quelque peu départi en peignant la *Maison carrée*, Robert a jugé à propos d'introduire au milieu de ces monuments romains une sorte de turc de

théâtre, moitié Orosmane, moitié Mardochée, vêtu à la façon de Lekain ou des personnages bibliques de M. de Troy, — plus, deux hommes drapés à l'antique, d'autres habillés en paysans du dix-huitième siècle et portant la culotte courte. Tout ce monde, fort indifférent à ce qui l'environne, agit pour ne rien faire et se contente de se montrer. Qu'aurait dit Poussin, ou même que devait dire Joseph Vernet de ces groupes malencontreux, et comment Robert consentait-il à démentir ainsi, par l'invraisemblance des figures, le caractère des lieux où il les plaçait?

Les tableaux que nous avons mentionnés et beaucoup d'autres exécutés par Robert depuis l'époque de son retour en France, avaient si bien accru sa renommée, qu'elle balançait presque celle de Joseph Vernet. Comme le célèbre peintre de marine, le peintre de ruines se vit accabler de commandes par le roi de France, les souverains étrangers et une foule d'amateurs de tous les rangs et de tous les pays. Comme lui, aussi, il obtint dans le monde les succès d'un homme à la mode. Son esprit, sa prodigieuse mémoire, sa gaieté inaltérable, qui l'avaient mis au niveau des causeurs les plus brillants et les plus écoutés, le firent jusqu'au dernier moment rechercher de la meilleure compagnie. « Il possédait un genre de talent qui plaisait à tout le monde, » dit le peintre Taillasson dans une notice nécrologique sur Robert, dont il avait été le confrère à l'Académie, « et il fut de bonne heure porté par les circonstances au milieu des cercles des riches et des grands. » De son côté, Mme Lebrun ne cite pas une réunion d'artistes et d'hommes de lettres, pas un souper chez quelque grand seigneur, pas une fête donnée par quelque financier, que le nom de Robert ne figure en première ligne parmi les noms des invités. Toujours et partout on retrouve l'heureux peintre entouré

de ce que la cour, la ville, le théâtre même comptent de personnages notables à quelque titre que ce soit : il faut dire qu'on le retrouve aussi partout où il y a un service à rendre, une preuve de dévouement à donner. Après avoir d'abord usé de son crédit pour mettre en lumière les talents de plus d'un artiste, il devient, pendant la Révolution, utile d'une autre manière à ses anciens amis. Lorsque Mme Lebrun elle-même se décide à fuir de Paris, dans la triste nuit du 6 octobre 1789, c'est « le bon Robert » qui veille sur son départ, en suivant à pied la diligence où elle se cache, et « qui l'accompagne jusqu'à la barrière, sans quitter un instant la portière de la voiture. »

La réputation dont Robert jouissait vers la fin du règne de Louis XVI n'était pas due seulement à son talent de peintre et à ses succès d'homme d'esprit. L'un des premiers, et plus activement que personne, il avait contribué à répandre en France le goût des jardins dits *anglais* ou *naturels*, bien que l'invention fût reconnue dès lors d'origine chinoise et que l'on se fiât à l'industrie humaine beaucoup plutôt qu'à la nature du soin d'embellir le terrain. Cette révolution dans l'art de la composition des jardins suivit de près la révolution opérée dans la peinture de paysage. L'une et l'autre, issues des mêmes principes, se rattachent aussi aux tentatives de réformes sociales pour lesquelles on se passionnait de plus en plus, et, ralliés par le même mot d'ordre, les artistes et les philosophes de la fin du dix-huitième siècle poursuivirent à l'envi l'entreprise commencée sous les auspices de Joseph Vernet et de Rousseau. Au nom de la nature, on rompit plus ouvertement encore avec les traditions du passé. On ne se contenta plus, dans les arts comme dans les lettres, d'une vérité de seconde main ; on prétendit tout subordonner, tout réduire à

une certaine vérité originelle, et l'on crut de bonne foi avoir beaucoup fait pour en assurer le triomphe, quand on eut introduit dans les jardins la mode des allées tournantes, des rivières et des rochers factices. Robert commentait l'*Emile* à sa manière quand il traçait le plan du parc de Méréville ou celui de la Folie-Saint-James. De leur côté, les promeneurs, délivrés du spectacle des allées droites et des charmilles, se persuadaient que jusqu'alors « tout avait dégénéré entre les mains de l'homme. » Comment les erreurs de la civilisation n'auraient-elles pas paru en grande partie détruites non-seulement depuis que les femmes du monde allaitaient leurs enfants, mais depuis que les gens de cour faisaient mine de chérir la campagne et que les dessinateurs de jardins substituaient à l'arrangement symétrique de la nature un simulacre de ses simples beautés ?

On sait toutefois de quelle nature ces jardins étaient l'image et ce qu'avait de simple au fond l'art qui les décorait. Contourné outre mesure et d'ailleurs soigneusement sablé, chaque sentier aboutissait à quelque ruine artificielle, temple, obélisque ou pyramide. Chaque arbre portait un chiffre ou un emblème, chaque pierre au moins un distique fait pour encourager les amis de la nature et pour en malmener les ennemis ; ou bien, des tombeaux élevés à la mémoire de morts qui n'avaient pas vécu trompaient la sympathie du passant par de mensongères épitaphes, entremêlées de force maximes conformes à la philosophie naturelle. On comptait beaucoup sur ce mode de propagande sentimentale. Un des théoriciens de l'époque, M. de Gérardin, auteur d'un *Traité de la composition des paysages sur le terrain*[1], recommandait expressément à tout propriétaire

[1] Ou *Des moyens d'embellir la nature autour des habitations, en*

de placer dans son enclos, à titre d'exemple et de leçon, « une urne antique contenant les cendres de deux amants fidèles, » ou tout au moins « un petit monument philosophique. » — « Vérité et nature, messieurs les artistes, voilà vos maîtres et ceux du sentiment, » s'écrie-t-il ailleurs. Et là-dessus il dit comment il faut s'y prendre pour maçonner selon les règles des « rochers rapportés, » pour disposer des « cascades suaves, » c'est-à-dire formées de lames d'eau peu épaisses, ou pour diriger le cours d'une rivière. Ces préceptes, Robert se chargea de les mettre en pratique, sauf à enchérir même sur les prédications de M. de Gérardin. Sous prétexte de jardins-paysages, il claquemura la nature entière et les monuments de l'art de tous les pays dans un espace de quelques arpents plantés en haine de Le Nôtre et de la symétrie. Grottes, lacs, temples grecs, ruines romaines, tours féodales, pagodes, grâce à lui tout eut sa place autour des châteaux ou des simples maisons de campagne, et le succès de ces innovations s'étant rapidement propagé, le roi lui-même voulut rajeunir le parc de Versailles en introduisant ce qu'on appelait alors un *sujet de nature* au milieu des ifs taillés et des quinconces du dix-septième siècle.

Par ordre de Louis XVI, Robert dessina le bosquet des *Bains d'Apollon* et y construisit à grands frais le rocher en pierre de taille que Delille, ennemi pourtant de ces manies de naturalisme, cite comme un exemple des « hardiesses que l'art peut tenter, lorsqu'il combat avec toutes les ressources du génie et de l'opulence [1]. » Joseph Vernet se montra plus sévère. Le génie de Robert et l'opulence du

joignant l'agréable à l'utile, par R.-L. de Gérardin, mestre de camp de dragons, vicomte d'Ermenonville, 1777.

[1] *Les jardins*, Note du chant III.

roi lui parurent, au contraire, employés assez mal à propos, et le jour où M. d'Angivilliers, directeur général des bâtiments royaux, le conduisit, ainsi que d'autres artistes, au pied de ce rocher : « Ah! mon ami, dit-il à l'oreille d'un de ses confrères, si Louis XIV avait trouvé cela ici, qu'il eût bien fait de dépenser pour l'en ôter tout l'argent qu'on vient de dépenser pour l'y bâtir! » La cour et le public en jugèrent autrement. Les *Bains d'Apollon*, en mettant le sceau à la réputation de Robert, achevèrent de populariser les principes en vertu desquels ils avaient été composés. Plus que jamais on prit en aversion les lignes droites, les terrasses et les bassins de formes régulières, tout ce qui, de près ou de loin, pouvait rappeler la mode surannée des jardins français. Partout la recherche des effets imprévus et l'affectation de l'irrégularité remplacèrent la méthode classique ; ce fut à qui ferait de son jardin le recueil le plus complet des phénomènes de la nature. Il n'y eut si grand ni si petit propriétaire qui ne voulût voir s'élever une montagne ou serpenter une rivière sous les fenêtres de son habitation, — dût la montagne avoir dix pieds de haut ou la rivière être à peu près à sec, comme celle que le duc d'Orléans avait fait creuser dans son parc de Monceaux [1]. Puis, la mode fut presque exclusivement aux constructions rustiques. Une laiterie et des chaumières devinrent des décorations plus indispensables encore que les ruines antiques et les tombeaux. En reproduisant dans les jardins des

[1] Pour alimenter cette rivière, les frères Périer avaient, par ordre du duc d'Orléans, établi une pompe à feu sur un puits jugé intarissable ; mais, en quelques heures, le jeu de la machine avait desséché le puits, et le lit de la rivière était à peine humide. Le prince cependant se montra satisfait du résultat, et comme il en parlait un jour à Coqueley de Chaussepierre : « En vérité, monseigneur, répondit Chaussepierre, cela ressemble à une rivière comme deux gouttes d'eau. »

grands seigneurs et même dans les jardins royaux l'aspect des demeures villageoises, Robert ne faisait que se conformer à un goût général pour les mœurs champêtres qu'on avait, il est vrai, moins étudiées sur place que dans les romans et à l'Opéra. A force de s'attendrir sur la vie pastorale, telle que la dépeignaient Florian et Sedaine, on voulut emprunter aux hameaux leur physionomie extérieure, à défaut des plaisirs purs et des vertus qu'on enviait aux habitants. Survint la Révolution, qui montra sous un autre jour le caractère de ces pasteurs. Les *Colas* et les *Némorins* du voisinage pillèrent quelquefois les châteaux de leurs apologistes. Il leur arriva même d'emprisonner ceux qui, la veille encore, les prenaient pour modèles, et des cabarets ou des clubs furent établis dans ces hameaux des parcs, destinés par leurs propriétaires à rappeler l'innocence de la vie des champs.

Au moment où la tourmente révolutionnaire vint bouleverser la France, Robert, nommé successivement conseiller de l'Académie, dessinateur des jardins royaux et garde des tableaux du roi, Robert se trouvait naturellement désigné à la vengeance des terroristes. L'un de ceux-ci, particulièrement enclin à soupçonner d'incivisme les artistes en possession du succès, David, fit jeter en prison le paysagiste, accusé de participer aux complots des aristocrates. Robert n'était rien moins qu'un conspirateur, mais il était demeuré fidèle à ses amitiés, à ses devoirs envers des proscrits naguère ses bienfaiteurs. Par son caractère autant que par son talent il avait mérité la haine du peintre de Marat. Aussi alla-t-il rejoindre à Sainte-Pélagie Suvée, Quatremère de Quincy, Millin, ses complices selon David, et l'élite de l'ancienne société au milieu de laquelle il avait vécu. Gens de cour, financiers, artistes, il était peu de ces

prisonniers qui n'eussent été autrefois ses protecteurs, ses hôtes ou ses amis; mais pour combien de temps lui était-il donné de se rappeler auprès d'eux le passé ! A Sainte-Pélagie, à Saint-Lazare, où on le transféra au bout de sept mois, il les vit entrer, puis disparaître presque aussi rapidement qu'il les voyait à une autre époque se succéder dans les salons. M. de Créqui, le baron de Trenck, M. Le Bas de Courmont, fermier général, pour qui il avait peint ce tableau du *Pont des Sphinx* qu'a gravé Martini, le poëte Roucher, une foule d'autres personnages de tous les rangs avec lesquels sa double réputation de peintre et d'homme d'esprit l'avait depuis longtemps mis en relation, ne firent qu'attendre un instant à ses côtés l'heure de marcher à la mort. A peine avait-il le temps de crayonner l'image de quelques-uns d'entre eux.

Robert consacrait une partie de chaque matinée à ces pieuses séances. Ses compagnons de captivité, devenus tour à tour ses modèles, se trouvaient ainsi munis d'un souvenir à léguer à leurs familles; lui-même tenait en réserve pour l'envoyer, au moment de mourir, à sa femme un petit dessin où il s'était représenté. Puis, l'appel quotidien des condamnés une fois achevé, Robert, à peu près sûr de vivre encore cette journée, reprenait le travail de la veille et terminait quelque paysage en échange duquel ses geôliers lui procuraient de nouvelles toiles et des couleurs. Les toiles lui étaient-elles refusées, il s'emparait d'une assiette, d'un dos de chaise, d'une planche oubliée dans quelque coin de la prison. Tout lui était bon pour peindre, tout lui devenait une ressource contre le désœuvrement. Un péril imminent ne suffisait même pas pour le distraire de ses travaux, ou, s'il l'envisageait un instant, c'était pour rêver au parti pittoresque qu'on en pourrait tirer. « Lorsqu'on nous transféra,

dit Millin[1], de Sainte-Pélagie à Saint-Lazare, dans des charrettes découvertes, au milieu de la nuit, entourés de flambeaux, de soldats excités par des administrateurs féroces, et poursuivis par un peuple en délire, chacun emportait avec soi ce qui lui était le plus nécessaire, et ne songeait qu'au malheur de sa position : Robert ne prit que son portefeuille et ses crayons, et saisit cette scène d'horreur, dont il a fait ensuite un tableau très-remarquable. »

On le voit, Robert n'avait pas changé depuis le jour où il jouait sa vie au sommet de la coupole de Saint-Pierre. Trente ans auparavant, il retraçait, à peine échappé au danger, la terrible aventure dont il venait d'être le héros : maintenant, au milieu des vociférations et des menaces, il n'attendait même pas, pour noter ses impressions d'artiste, que le danger eût disparu. Comme Pline au pied du Vésuve, il observait d'un œil avide les phénomènes de l'éruption, et ne pensait, en face de la mort, qu'à s'en rendre compte et à les décrire.

Ce fut avec cette sérénité d'âme que Robert traversa l'époque sanglante de la Terreur. « Sa gaieté et sa tranquillité, dit encore Millin, ne l'abandonnèrent pas un seul moment. Il se levait avec le jour, peignait toute la matinée, et, après le repas, il jouait au ballon dans la cour, avec une adresse étonnante. » Ajoutons que, même à Saint-Lazare, il n'était sorte de plaisanterie qu'il n'essayât pour égayer ceux qui l'entouraient, comme au temps où il les rencontrait dans le salon de quelque château. Grâce à son courageux enjouement, grâce surtout à ses habitudes laborieuses, il réussit presque à oublier qu'il avait perdu la liberté, et qu'il était chaque jour menacé de perdre la vie.

[1] *Magasin encyclopédique*, année 1808, t. III.

Oublié à son tour par les bourreaux, il fit pendant les dix mois qu'il passa en prison plus de cinquante tableaux, sans compter une multitude de dessins, de gouaches, de portraits, de caricatures même, qu'il distribuait à ses compagnons de captivité. Lorsque, au lendemain du 9 thermidor, il fut rentré dans son atelier, il y reprit aussi paisiblement que s'il les avait interrompus la veille les travaux auxquels l'avaient arraché la haine et les accusations de David.

Robert, durant les quatorze années qui s'écoulèrent à partir de ce moment jusqu'au jour de sa mort, se montra tel qu'il avait été toute sa vie. Partageant son temps entre la peinture et les plaisirs, il retrouva dans le monde l'importance et les succès de tout genre qu'il y avait jadis obtenus. A mesure que l'ordre s'était rétabli en France, il avait vu se rouvrir quelques-uns des salons qu'il fréquentait avant la Révolution, et s'ouvrir de nouveaux salons où se réunissaient les hommes qui devaient au nouveau régime leur célébrité ou leur fortune. Partout, on l'accueillait avec un égal empressement. Lui, de son côté, apportait dans les relations avec ses nouveaux amis ou avec ses amis d'une autre époque le même fonds d'amabilité, une bonne humeur que n'avaient pu altérer ni de cruels chagrins de famille, ni la vieillesse. La mort vint le surprendre en 1808, au milieu des occupations qui avaient rempli les deux parts de son existence : elle le saisit entre le travail et une fête. Après une journée passée devant son chevalet, il s'était habillé pour aller dîner en ville. Au moment de sortir, il veut jeter un dernier coup d'œil sur le tableau qu'il venait d'ébaucher, il rentre dans son atelier et tombe frappé d'apoplexie. Robert avait survécu vingt années à Joseph Vernet : il mourut comme lui à l'âge de soixante-quinze ans.

Tout en restant jusqu'à la fin fidèle aux goûts et aux ha-

bitudes de sa jeunesse, Robert avait beaucoup perdu sous le rapport du talent. Ses derniers ouvrages n'accusent pas seulement l'affaiblissement de la main; ils trahissent aussi l'épuisement de la pensée, et n'offrent plus que l'exagération des défauts accoutumés du peintre. Robert, à force d'envisager la réalité au point de vue des modifications que le temps lui a fait subir, en était venu à ne plus aimer en elle que ce qui implique une idée de bouleversement et d'anéantissement prochain. Tout monument bien conservé, tout terrain sans excavations, n'avait à ses yeux qu'une apparence insignifiante, un caractère presque faux. Il suffira de citer comme un exemple de sa manie sur ce point certaine composition gravée à l'aquatinte et dédiée au prince Louis Bonaparte, où l'on voit groupés les principaux édifices de Paris. Rien de plus triste, de plus mensonger, que les détails de cette composition. C'était peu d'y accumuler dans un désordre de lignes qui fatigue l'œil, la porte Saint-Denis et le Panthéon, le Louvre et la fontaine de la rue de Grenelle; Robert s'est plu à représenter ces monuments dans un état de dégradation imaginaire, à les transformer par anticipation en ruines, et, non content d'avoir ainsi mutilé les spécimens de l'architecture moderne, il a entassé au premier plan des fragments d'architecture antique apportés on ne sait d'où, et jetés là on ne sait pourquoi. Il ne paraît pas cependant qu'en se laissant ainsi égarer dans sa vieillesse par l'esprit de système, Robert ait porté atteinte à la réputation que des œuvres plus sages lui avaient value autrefois. Le culte, alors si général, de l'antiquité et les tendances de la peinture d'histoire contemporaine ne pouvaient d'ailleurs que rajeunir les succès d'un homme qui avait consacré cinquante années de sa vie à étudier et à reproduire les plus précieux débris de Rome ancienne. Les compositions de

Robert furent recherchées, au commencement de l'empire, aussi avidement qu'elles l'avaient été au dix-huitième siècle, et les galeries des palais impériaux, les collections particulières s'enrichirent à l'envi de ces tableaux de ruines auxquels le mouvement des idées de l'époque donnait un surcroît d'autorité et une opportunité nouvelle.

La peinture de ruines telle que Robert l'avait comprise est aujourd'hui passée de mode, mais le genre lui-même n'a pas été délaissé par les peintres de notre école. Il y a environ trente ans, lorsque les paysagistes français, après les premiers essais tentés par Bonington, achevèrent de se soustraire au joug académique, l'étude de l'art du moyen âge devint aussi obligatoire pour eux que l'étude de l'antiquité l'avait été pour les paysagistes auxquels ils succédaient. Ils se prirent de passion pour les monastères abandonnés, les églises à demi détruites, les rues bordées de maisons aux murs lézardés, aux fenêtres et aux toits hors d'aplomb, et le tout fut reproduit par eux avec un zèle assez voisin parfois de la manie. On remontait ainsi, sans y songer, aux principes qui avaient dirigé Robert, car on se proposait uniquement, comme il se l'était proposé lui-même, de montrer dans leur état présent de dégradation les monuments d'une époque reculée. Il n'y eut de changé que l'objet et le théâtre des investigations. Au lieu d'aller à Rome, on visita la Normandie; au lieu de prendre pour modèles les ruines du Forum, on copia sans relâche la tour de la Grosse Horloge et les restes de l'abbaye de Jumièges; mais les intentions et, à quelques égards, le fond des doctrines restèrent les mêmes. Certes, il y a loin du caractère des antiquités romaines à la physionomie des constructions normandes; il y a loin aussi du style romantique des peintres de ruines du dix-neuvième siècle à la manière

du peintre de la *Maison carrée*. Celui-ci, toutefois, avait frayé la voie si souvent parcourue après lui, et dégagé le premier la poésie des reliques pittoresques du passé. Plus tard, on sut tirer du genre qu'il avait traité des effets conformes aux inclinations de l'esprit moderne; on insista davantage sur des points qu'il n'avait fait qu'effleurer; on en découvrit d'autres qu'il n'avait pas même essayé d'apercevoir, et une sorte de mélancolie religieuse, un certain charme funèbre s'exhalèrent de ces débris où Robert n'avait vu que des documents historiques et d'augustes témoignages de la grandeur humaine. En un mot, Robert est à peu près aux peintres qui s'inspirèrent des ruines du moyen âge ce qu'est Volney aux écrivains de l'école de M. de Chateaubriand.

Sous le rapport purement technique, les ouvrages de Robert laissent voir bien des imperfections. Ils se recommandent du moins par la franchise de l'exécution et par une simplicité de moyens que font ressortir les procédés compliqués auxquels on a recouru depuis lors. Sans doute il arrive fréquemment à Robert de peindre un terrain ou une muraille d'un pinceau trop rapide, d'abréger à l'excès les opérations préparatoires, de négliger l'emploi de certaines ressources propres à diversifier l'apparence des objets représentés. Il se contente trop souvent d'étendre sur la toile nue des frottis qui la couvrent à peine, et il résulte de cette méthode expéditive quelque chose d'insuffisant dans le modelé de plus d'une partie, de fluide, pour ainsi dire, dans l'imitation de plus d'un corps solide; mais le tout a un caractère spontané qui instruit l'œil du spectateur, en lui permettant de discerner clairement le travail de l'artiste et l'intention même de la touche. On sait, au contraire, quelles énigmes plusieurs peintres contemporains affectent de proposer dans l'exécution de leurs tableaux, et ce qu'ils

sacrifient parfois de leur sentiment personnel au respect des jeux du grattoir et aux hasards de l'empâtement. A d'autres égards Robert a sur la plupart de ses successeurs une supériorité véritable. Sa science profonde de la perspective le préserve de fautes où il n'est pas rare de les voir tomber, et s'il ne dessine pas toujours avec un goût très-pur, il dessine en toute occasion avec une aisance et une justesse assez inaccoutumées aujourd'hui.

On ne saurait néanmoins reconnaître à ses ouvrages la valeur qu'on leur attribuait vers la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci. Hubert Robert ne peut plus être pour nous « l'excellent peintre, le grand artiste » dont Diderot proclamait le génie. En revanche, personne ne lui refusera une place parmi les peintres qui honorent l'école dont Joseph Vernet est le chef. Il garde, lui aussi, sa physionomie particulière au milieu de ces précurseurs des paysagistes de notre temps. Admirateur passionné de l'antique, il ne se fit pas scrupule, il est vrai, d'en exagérer la magnificence; mais il sut voir du moins dans les monuments de l'ancienne Rome et dans la nature italienne une grandeur que Vernet n'y avait pas devinée. En même temps, comme pour expier son indépendance à cet égard ou la hardiesse de ses découvertes, il enchérissait sur les partisans déclarés de l'imitation matérielle, en accordant au fait vulgaire une importance qu'eux-mêmes eussent désavouée. Par ses tendances à l'emphase, par le caractère général et le faste de ses travaux, Robert semble rattacher le mouvement de l'art du dix-huitième siècle à la tradition du siècle précédent; par sa méthode d'exécution et son application à copier littéralement les détails de la réalité, il se rapproche des paysagistes venus après lui, et l'on peut relier aux efforts qu'il a faits en ce sens les progrès accomplis de nos

jours sous l'empire d'une volonté semblable, mais plus ferme encore et plus naïvement inspirée.

Lorsque Robert mourut, cinquante ans s'étaient écoulés à peine depuis le jour où Joseph Vernet avait entrepris, à son retour en France, de régénérer notre école de paysage, et déjà le temps était loin où l'on ne songeait qu'à maintenir dans leur intégrité les doctrines importées par le maître. On n'avait pas cessé d'en accepter l'esprit ; toutefois, de graves modifications s'étaient introduites dans la manière de les mettre en œuvre. Seul entre les disciples dont la fidélité ne s'était pas démentie, Loutherbourg existait encore, mais, retiré à Londres dès le commencement du règne de Louis XVI, il n'appartenait plus, à vrai dire, à notre école, et l'on avait presque complétement oublié en France l'artiste qui y avait autrefois obtenu de si brillants succès. D'ailleurs, s'il ne se fût pas expatrié, eût-il pu conserver une autorité suffisante pour triompher de l'instabilité du goût et arrêter la marche de l'art vers le nouveau but où il tendait ? Vernet lui-même avait été impuissant à consolider sa réforme : comment Loutherbourg, à tous égards bien inférieur au peintre des *Ports*, eût-il réussi là où celui-ci avait à peu près échoué ? Cette recherche de la poésie par la couleur et par les effets mystérieux, ce mélange de vérité et d'idéal dont les tableaux de Lantara offraient le pressentiment sinon l'expression, étaient devenus les conditions désormais nécessaires de la peinture de paysage. Il était impossible d'autre part de ne pas tenir compte des tentatives de Robert pour agrandir le domaine de l'art et ajouter à l'imitation de la nature le choix et la noblesse des sujets. Popularisés par lui, les exemples de l'antiquité avaient converti l'école à l'étude des lignes majestueuses et la détournaient de plus en plus de la route qu'elle venait de suivre.

Celle où elle allait entrer ne devait malheureusement aboutir qu'à l'erreur : erreur momentanée mais complète, puisque les paysagistes du temps de l'Empire consentirent à reconnaître Valenciennes pour leur chef et à saluer en lui le digne successeur des peintres qui avaient récemment honoré l'art français. Peut-être, en d'autres circonstances, ceux-ci auraient-ils eu un héritier plus digne d'eux ; peut-être, tout en poursuivant un nouveau but, se serait-on souvenu davantage du point de départ et aurait-on refusé d'accueillir comme un progrès ce qui n'était en réalité qu'un retour aux formules et aux préjugés académiques.

Malheureusement les dernières années du dix-huitième siècle n'étaient pas une époque favorable à la solution des questions d'art, et l'époque suivante ne pouvait, sous le règne de David, se montrer fort exigeante en fait de simplicité et d'indépendance pittoresques. Aussi, lorsque le peintre des *Sabines* fut appelé à exercer sur les arts une domination absolue, trouva-t-il dans les paysagistes français des sujets parfaitement disposés à la subir. Le paysage, redevenu héroïque et théâtral, ne fut plus qu'un froid commentaire de la peinture d'histoire. Le mouvement imprimé à l'école par Joseph Vernet s'était déjà ralenti sous l'influence de ses élèves : il s'arrêta jusqu'au jour où l'insurrection contre un régime oppressif vint renouer la tradition interrompue et donner à ce mouvement une force et une activité nouvelles.

1852.

3. — LE PAYSAGE HISTORIQUE. — VALENCIENNES.

La réforme introduite dans la peinture d'histoire vers la fin du dix-huitième siècle, réforme que les premières années du dix-neuvième virent se confirmer et s'étendre encore, n'était pas seulement la condamnation du principe *naturaliste* et des progrès accomplis en ce sens par les paysagistes français : elle menaçait d'aboutir à la négation du paysage lui-même. Dans le domaine de l'art, on n'avait souci alors que d'action et d'éclat. Le caractère invariablement héroïque des œuvres que produisaient les nouveaux peintres d'histoire excitait une admiration générale. Comment à côté de ces œuvres hautaines y aurait-il eu place pour des tableaux inspirés par la pure contemplation de la nature ? Comment concilier avec cette recherche à tout prix de la grandeur épique le goût pour un genre de peinture dont le charme consiste dans la simple expression de la réalité ? L'habitude prise par le public, aussi bien que par les artistes, de ne juger dignes du regard que les sujets empruntés à l'histoire d'Athènes ou de Rome, l'entraînement universel vers un certain beau classique, tout interdisait visiblement la moindre protestation en faveur d'un art régi par des conditions plus modestes. Aussi les paysagistes n'essayèrent-ils même pas de soutenir la lutte. Ils s'effacèrent derrière les peintres d'histoire, et, renonçant à perpétuer le mouvement que Joseph Vernet avait imprimé à l'école, ils tâchèrent d'appeler un reste d'attention sur le paysage, en l'affublant du style académique. Déjà suspects d'hérésie, ils se hâtèrent d'embrasser la foi nouvelle. Pour ne laisser aucun doute sur la sincérité de leur conversion, ils poussèrent bientôt

jusqu'au fanatisme le culte des doctrines auxquelles ils venaient de se rallier.

Le chef sous l'autorité duquel tous les peintres se réfugiaient ainsi, David, poursuivait alors en France l'entreprise que vers la même époque, mais dans un autre ordre d'art et avec un bien moindre talent, Alfieri tentait en Italie. Idéaliser la nature à force de retranchements, épurer la forme au risque de l'amaigrir et parfois de l'exténuer, soumettre enfin à certains principes d'économie excessive l'emploi de l'imagination, — tel est le but que semblent s'être proposé l'auteur de *Polynice* et le peintre des *Horaces*. Tous deux durent leurs succès à des qualités non pas identiques, mais autorisant, dans une certaine mesure, la comparaison : il s'en faut de beaucoup toutefois que leurs exemples aient eu le même empire. Soit à cause de l'orgueilleux isolement où il vécut, soit en raison même de sa poétique formellement contraire au génie de la nation, le tragique italien demeura presque sans influence sur les travaux littéraires de ses compatriotes et ne fut guère qu'un talent dépaysé. Le peintre français, au contraire, éveilla d'abord autour de lui l'esprit d'imitation et régenta jusqu'à la fin tous les artistes de son temps. Quiconque maniait une brosse ou un ciseau s'imposa le devoir de pratiquer sans réserve les doctrines du maître, sauf à n'en pénétrer, bien souvent, ni le véritable esprit, ni le sens. Il n'y eut si mince talent qui ne prétendît rappeler à tout propos le beau et la manière antiques, et, comme les peintres d'histoire, les peintres de genre, les miniaturistes eux-mêmes, affectèrent de traiter dans ce goût invariable les sujets du caractère le plus opposé. Qu'il s'agît de mettre en scène les guerriers d'Homère ou les personnages contemporains, on adoptait le même mode de représentation ; on obéissait à certaines lois en vertu desquelles

une allégorie, un portrait, une scène familière, devaient être indifféremment figurés. Un dessin roide et chétif qu'appauvrit encore un dédain systématique de la couleur et de l'effet, une correction aride et par-dessus tout un style péniblement archaïque, voilà ce qu'on trouve dans les tableaux que nous a laissés, en dehors des disciples illustres, la tourbe des imitateurs de David. Quelques hommes animés, il est vrai, d'un sentiment involontaire d'indépendance ou décidément insoumis, comme Prud'hon, méritent une place à part parmi les peintres appartenant à la fin du dix-huitième siècle ou au commencement du dix-neuvième; mais l'immense majorité ne paraît avoir songé qu'à maintenir l'art dans les limites déterminées par le réformateur souverain, et l'on peut dire qu'à aucune époque de son histoire, pas même sous le règne de Lebrun, l'école française n'eut une physionomie plus uniforme.

Les tableaux des rares paysagistes qui travaillèrent durant cette période ne sont certes pas de nature à rompre la monotonie de l'ensemble. A peine se distinguent-ils des tableaux d'histoire par la différence des objets représentés. Du reste, même méthode inflexible d'agencement et d'exécution, même contrefaçon obstinée de l'antique. Le paysage, au talent près, redevint ce qu'il avait été au dix-septième siècle, une sorte d'encadrement de scènes héroïques, approprié, suivant des règles fixes, au caractère de l'action et des héros : il n'y eut de changé que la quantité des œuvres et l'importance qu'on leur attribuait. La nouveauté du genre, l'éclatante supériorité avec laquelle il avait été traité par Poussin, avaient justifié d'abord le succès du paysage historique en France. Un peu plus tard, l'admiration se méprit en se reportant sur les paysages de Lahyre et de Sébastien Bourdon; mais cette méprise même peut s'expli-

quer par l'abaissement général de l'art à ce moment, par la trompeuse fécondité des artistes et par le goût, encore peu difficile, des curieux de peinture. Sous le règne de David les conditions étaient tout autres. Plus d'égalité devant l'opinion entre les divers genres de peinture. Le paysage, même le paysage historique, n'occupait, en vertu de la hiérarchie établie, qu'un rang absolument secondaire; quant aux bruyants succès, ils étaient exclusivement réservés aux grands sujets et aux grandes toiles. Chacun se piquant de haut goût et de purisme, il n'y eut plus, à vrai dire, de collections particulières, ni par conséquent d'occasions de peindre des ouvrages de petite dimension. A défaut des cabinets des amateurs, les boutiques des marchands n'offraient pas, comme aujourd'hui, un asile aux productions des paysagistes. Ceux-ci enfin n'avaient même pas, comme dans le siècle précédent, la ressource des dessins pour la gravure et pour la librairie.

La peinture de paysage demeura donc, depuis l'époque de la Révolution jusqu'à la fin de l'Empire, à peu près reléguée parmi les superfluités passées de mode. Peu d'artistes s'opiniâtrèrent à traiter un genre si universellement dédaigné. Quelques-uns allèrent se fixer en Italie, où ils acquirent une réputation dont peu de gens ici parurent se préoccuper. D'autres, restés en France, essayèrent de se défendre contre l'indifférence et l'oubli; mais, malgré leur soumission absolue aux doctrines régnantes, ils ne réussirent pas à distraire l'attention concentrée tout entière sur les œuvres de David et de ses élèves. Il n'y eut d'excepté de ce dédain qu'un seul homme, Valenciennes, à qui on accorda un moment sinon la gloire, au moins le titre de chef d'école, — dût l'école languir dans une inaction forcée, et son chef se morfondre quelque peu dans sa renommée.

Tout estimé qu'il fut de ses contemporains, Valenciennes ne vit jamais les tableaux qu'il signait devenir l'objet d'un empressement très-vif. Ceux-là mêmes qui avaient figuré au Salon reprenaient le plus souvent le chemin de l'atelier du peintre, en dépit des éloges qu'ils avaient obtenus, et Valenciennes aurait pu répéter à ses panégyristes ce que Greuze répondait à M. de Marigny : « On croit avoir tout fait quand on m'a dit : Voilà qui est beau. On me loue de reste, et je manque d'ouvrage. » Valenciennes en manqua si bien, qu'il se réfugia dans la théorie et dans l'enseignement. La meilleure part de sa vie, qu'il aurait, en d'autres circonstances, consacrée à la pratique, il la donna à la composition d'un traité sur son art et à des leçons orales écoutées avec respect par les jeunes paysagistes. Valenciennes, ne trouvant ainsi ni le temps ni l'occasion de peindre, devint pour ainsi dire un artiste consultant dont les avis avaient de l'autorité, mais qui joignait rarement les exemples aux préceptes. A ne le juger que sur ses tableaux, on peut s'étonner aujourd'hui du rôle qu'on lui attribuait il y a cinquante ans et de la réputation qui lui fut faite : en tenant compte de la pénurie de l'art au temps où il vécut, de son érudition personnelle et du caractère même de ses ouvrages, on s'explique l'ascendant qu'il prit à cette époque et l'influence passagère qu'il exerça. L'importance de Valenciennes est donc purement relative. Il ne saurait être mis au rang des maîtres qui sont l'honneur de l'art français. Tout au plus mérite-t-il une place parmi les talents de second, sinon de troisième ordre ; mais celle qu'il occupa de son vivant fut trop considérable pour qu'il suffise de citer en passant le nom de Valenciennes dans ces études sur l'histoire du paysage depuis un siècle. Faute d'illustration plus haute, ce nom résume et personnifie l'école qui succéda sous l'Empire

à l'école fondée par Joseph Vernet. A ce titre, il appelle l'examen sur les travaux qui l'ont mis en lumière.

Bien que Valenciennes ait vu sa réputation s'accroître surtout vers les premières années de ce siècle, ses débuts et quelques-uns de ses principaux ouvrages appartiennent à une époque antérieure. Il était né en 1750. Son père, maître perruquier établi à Toulouse, avait la passion de la musique, qu'il ne pouvait se consoler de n'avoir pas apprise. Aussi se mit-il en tête de faire pour le fils qui lui était donné ce qu'il regrettait si amèrement qu'on n'eût pas fait pour lui-même : il le confia aux soins d'un organiste de la cathédrale. Par malheur, en agissant ainsi, il avait consulté ses propres désirs bien plutôt que la vocation de l'enfant; celui-ci, au lieu d'étudier la musique, employait le temps qu'il passait hors de la maison paternelle à dessiner en secret à l'Académie, et à reproduire tant bien que mal tous les monuments de la ville. Les essais et l'application de Valenciennes lui valurent d'abord quelques encouragements. Puis, un amateur toulousain, M. de Mondran, lui ayant accordé sa protection, il obtint la permission de renoncer à la musique et d'aller se former à Paris, sous la direction de Doyen : le tout, après bien des combats, bien des efforts pour convaincre son père et lui faire accepter, en dédommagement de ses espérances déçues, des espérances mieux fondées en apparence et la perspective d'autres succès.

Si Valenciennes, né un peu plus tôt, eût été admis dans l'atelier de Doyen à l'époque où le brillant artiste faisait impunément étalage de facilité, il est probable qu'il eût, à l'imitation de tous les jeunes peintres, adopté sans hésitation la méthode du maître; mais, vers 1770, les exemples de Doyen avaient déjà perdu en partie leur autorité et leur prestige. L'enthousiasme qu'avait excité le tableau de la *Peste*

des Ardents se refroidissait sensiblement, tandis que le *Saint Denis* de Vien devenait de jour en jour l'objet d'une admiration plus vive. Ces deux toiles, placées encore aujourd'hui en regard l'une de l'autre dans l'église de Saint-Roch à Paris, représentent nettement les deux systèmes qui partageaient alors l'école et le genre de talent des chefs de parti. Doyen, en continuant Carle Vanloo dont il avait été l'élève, semblait n'envisager la composition d'un tableau qu'au point de vue des accidents pittoresques, et ne se préoccuper que fort peu de l'esprit particulier des sujets, des conditions morales de la peinture. L'exécution de ses ouvrages trahit partout cette prédominance de la main sur la pensée, cette recherche à force ouverte de l'agrément. Son pinceau, d'ailleurs singulièrement habile, indique chaque forme sans en dessiner précisément aucune, et glisse sur la toile de peur de fatiguer les tons ou de ne plus séduire le regard en insistant. Doyen en un mot enchérissait sur la manière de ses prédécesseurs, et travaillait, sans scrupule, mais, il est vrai, avec un très-remarquable talent, à populariser le goût de l'artificiel. Vien, au contraire, prétendit opposer une digue au torrent d'abus qui envahissait l'école, et ramener celle-ci à l'étude et à l'intelligence du vrai : prétention, il faut le dire, médiocrement justifiée par les œuvres du réformateur, mais qu'on loua d'abord comme une inspiration du génie. « La nature attendait un peintre, Vien est le peintre de la nature, » écrivait un des critiques les plus accrédités du moment, et il oubliait d'ajouter qu'à force de se défier de la convention, « le peintre de la nature » arrivait dans ses tableaux à supprimer à peu près l'art lui-même. Les admirateurs de Doyen accusaient les qualités négatives de son rival, ce style à peu près correct, mais aussi sans vigueur et sans

verve, et par-dessus tout cette foi absolue dans l'infaillibilité du modèle vivant ; car Vien, contre la coutume des peintres de ce temps, ne peignait jamais rien de pratique. Il avait même poussé l'audace des innovations jusqu'à exiger de ses élèves qu'ils fissent leur apprentissage en dessinant d'après nature, au lieu de se borner, suivant la méthode ordinaire, à copier des plâtres et des fragments de tableaux. D'un autre côté, les partisans de la doctrine nouvelle reprochaient à Doyen et à ses disciples le fracas de leur style, l'intempérance de leur manière et le dédain qu'ils affectaient pour l'imitation de la réalité. Chacun s'opiniâtrant dans son sentiment, la querelle s'envenima bientôt, et faillit servir de prologue à cette guerre acharnée qu'allait susciter six ans plus tard la rivalité de Gluck et de Piccini. Au bout de quelque temps toutefois les hostilités devinrent moins vives ; elles finirent même par cesser complétement ; mais le crédit de Doyen s'était usé durant la lutte. Bon nombre des défenseurs du maître avaient passé à l'ennemi. Quelques-uns de ses élèves s'étaient formellement soustraits à son autorité ; d'autres ne lui gardaient plus qu'une fidélité suspecte, et ceux mêmes qui paraissaient suivre le plus docilement ses leçons avaient, au fond, quelque peine à se défendre du doute.

Ce fut au milieu de ces hésitations et de ces velléités d'indiscipline que Valenciennes se trouva placé en entrant dans l'atelier de Doyen. Indécis lui-même sur le genre qu'il devait adopter, il commença à tout hasard par peindre des figures ; puis, ses goûts instinctifs reprenant le dessus, il essaya d'appliquer au paysage les préceptes et les avis du maître. Mais l'influence de celui-ci ne pouvait être très-favorable aux études spéciales qu'entreprenait Valenciennes, et quoique, dans ses écrits, il ait parlé avec reconnaissance des « savantes

leçons » de Doyen, il jugeait apparemment ces leçons insuffisantes au moment où on les lui donnait, puisqu'il recherchait en même temps les conseils de Joseph Vernet.

Quoi qu'il en soit, l'empire croissant des principes posés par Vien et développés par ses élèves, l'antagonisme établi entre les continuateurs de la méthode des Vanloo et les imitateurs de l'antique, tout contribuait à empêcher ou à ébranler les convictions. Valenciennes, tiraillé entre ces différentes doctrines, aurait pu prendre le parti de s'interroger lui-même en face de la nature, et se contenter d'en interpréter les formes suivant son propre sentiment ; mais, loin de prétendre s'affranchir du joug des écoles, il n'avait d'autre ambition que de connaître et de suivre la voie consacrée par l'art le plus heureux, et d'ailleurs il n'était pas homme à trouver, comme Lantara, une source d'inspirations suffisante dans l'humble étude des environs de Paris. Valenciennes cependant ne perdait pas courage. Il se dit que puisque la plupart des paysagistes français s'étaient formés en Italie, il devait, à leur exemple, aller chercher de l'autre côté des monts la solution du problème qu'il poursuivait inutilement ici. Il échangea contre une modique somme d'argent les toiles déjà nombreuses où s'était essayé son pinceau, et le voilà bientôt à Rome. Avec une organisation comme la sienne, et dans la situation qui venait d'être faite à l'art italien, un pareil voyage était plutôt un danger qu'une ressource. Aussi, Valenciennes, en croyant sortir d'embarras, ne réussit-il d'abord qu'à se créer des difficultés nouvelles, et, lorsque ses incertitudes cessèrent, il se trouva qu'il était tombé dans l'esprit de secte et de système.

A l'époque où Valenciennes arrivait à Rome, l'art italien achevait de se renier lui-même en acceptant, comme une loi suprême de salut, l'esthétique prêchée par des artistes et des

archéologues allemands. Les peintres nourris des leçons de Raphaël Mengs et de Winckelmann remplaçaient l'inspiration personnelle par l'érudition, l'originalité du style par les formules d'un *classicisme* dogmatique. Sans doute, les sources d'où découlaient les théories régnantes n'avaient jamais été plus profondément sondées. L'antique et Raphaël étaient scrupuleusement étudiés, commentés, définis : seulement, à force d'analyser les chefs-d'œuvre, on ne savait plus les sentir. L'art, réduit aux conditions d'une science exacte, se trouvait faussé dans son principe, comme, à force de se montrer savant, le talent dépouillait son charme naturel et, pour ainsi parler, son innocence. Depuis qu'on avait proclamé l'*Apollon du Belvédère* la plus belle des statues antiques, parce qu'on n'avait pu y constater, en la mesurant, d'autre disproportion qu'une légère différence entre la longueur des deux orteils, chaque artiste faisait du compas l'instrument le plus nécessaire de ses travaux. Rien ne s'élaborait qu'en vertu d'une application constante à découvrir mathématiquement l'idéal ; rien ne pouvait exprimer le beau qu'à la condition de parodier l'antique. Point de ces négligences involontaires, de ces écarts d'imagination qui déparent quelquefois les œuvres des grands maîtres, mais qui souvent aussi leur donnent un surcroît de vie. Une correction inanimée, une méthode d'exécution banale, un goût invariablement effacé ou n'aboutissant qu'au pastiche, voilà les marques auxquelles on reconnaît l'école de Mengs, s'il est permis de parler de signes distinctifs à propos d'une école qui n'a qu'une physionomie négative. Et cependant, à en juger par le nombre des ouvrages didactiques publiés en Italie vers la fin du dix-huitième siècle, ne croirait-on pas que la peinture et la sculpture n'ont été à aucune époque plus florissantes ? Jamais on n'avait autant écrit sur les pro-

grès de l'art qu'à partir de l'époque de sa décadence, et, depuis qu'ils étaient devenus impuissants à créer, les artistes se persuadaient, sur la foi des docteurs de l'école, que la régénération de celle-ci venait décidément de s'accomplir.

Valenciennes, entraîné par l'exemple, se mit à étudier la peinture dans les livres et la nature dans les tableaux. Au lieu de travailler, comme Vernet et Robert, sous le ciel de la campagne de Rome, il s'enferma dans les bibliothèques et dans les musées : ce fut en lisant Winckelmann ou en copiant l'antique et Poussin qu'il s'efforça de développer son talent de paysagiste. Ces études, auquelles il en ajoutait d'autres purement techniques, firent de Valenciennes un peintre érudit, mais elles étouffèrent en lui toute pensée d'indépendance, tout germe d'originalité. Avec un gros bagage scientifique, il se trouva dépourvu de ressources personnelles et, jusqu'à un certain point, d'expérience.

Lorsque, à son retour en France, il soumit ses paysages au jugement de Joseph Vernet, celui-ci lui reprocha son ignorance de la perspective; et comme Valenciennes, qui avait suivi assidûment à Rome un cours de mathématiques, se récriait en offrant de produire plus de cinq cents pages in-folio couvertes d'épures et de figures géométriques : « Je vois bien, repartit le peintre de marine, que vous avez appris la perspective, mais je vois bien aussi que vous ne la savez pas. » — Ce que Vernet disait de la science incomplète de Valenciennes en matière de perspective, on aurait le droit de le dire également des autres connaissances qu'il avait prétendu acquérir sans le contrôle incessant de la pratique. Il n'ignorait rien de ce que peut enseigner la spéculation, il avait tout étudié, tout approfondi au point de vue théorique. Fallait-il en venir à l'application, il ne savait pas tirer de ce fonds de doctrine des moyens d'expression

pour sa pensée, de cette grammaire de l'art qu'il possédait aussi sûrement que personne le secret de vivifier son style, d'en animer la correction. Peu de peintres ont eu une instruction plus vaste et en même temps plus stérile. Valenciennes, en dépit de ses lumières et de ses longues études, n'a laissé que des tableaux bien inférieurs aux tableaux d'artistes presque ignorants. Tant il est vrai que, si la science et les calculs de l'esprit peuvent ajouter à la valeur d'une œuvre d'art, l'ingénuité du sentiment, la bonne foi des intentions, sont des mérites plus considérables, des éléments plus indispensables encore. Qu'est-ce par exemple que l'érudition de Lesueur comparée à l'érudition de Louis Carrache, et cependant que deviennent les peintures du Carrache à côté de la *sainte Scolastique* et de la *vie de saint Bruno?*

L'ancien élève de Doyen revint donc à Paris entièrement gagné aux principes qui régnaient alors en Italie, et n'aspirant qu'à convertir à son tour notre école de paysage au culte des mêmes croyances. L'entreprise pourtant n'avait encore que des chances assez médiocres de succès. Vernet, quoique déjà avancé en âge, luttait courageusement pour maintenir son crédit, et Valenciennes n'était pas, au fond, si bien aguerri qu'il pût combattre de front cette influence ou même y échapper plus complétement que Hubert Robert et les autres paysagistes contemporains. Habitué de longue main à s'abriter sous une autorité quelconque, il ne tarda pas à accepter en partie celle du peintre de marine; il essaya de se composer une manière mixte, neuve dans une certaine mesure et relativement originale, en mêlant à la pratique du système qu'il avait adopté en Italie quelque imitation, quelque recherche au moins du style de Joseph Vernet. Les tableaux de Valenciennes appartenant à cette époque que l'on voit aujourd'hui dans

plusieurs musées de province, témoignent de ses efforts pour concilier les procédés de l'art antique avec les exigences de l'art moderne. OEdipe, Philoctète, Bélisaire, sont les héros que Valenciennes met en scène, et auxquels il donne, sous prétexte de majesté pittoresque, l'apparence immobile des statues grecques ou romaines ; les lignes du paysage, distribuées suivant les prescriptions académiques, ont cette grandeur compassée et théâtrale qui résumait alors, au dire des experts, les conditions essentielles du beau. En revanche, quelques détails plus sincèrement rendus, quelques formes moins ambitieuses et un coloris assez vrai servent de correctif ou de tempérament à cette affectation archaïque. Ainsi le *Bélisaire rencontré par des soldats*, que possède le musée de Toulouse, se recommande par une certaine souplesse de ton et de pinceau, qualité fort rare en général dans les œuvres de Valenciennes, et que celui-ci perdit absolument lorque de la soumission à quelques-uns des principes de Vernet il passa, pour ne le secouer de sa vie, sous le joug de David.

Comment Valenciennes aurait-il pu n'embrasser qu'avec un dévouement circonspect la cause du célèbre réformateur ? Comment n'aurait-il pas sacrifié un reste de scrupules et d'arrière-pensées personnelles au désir de mettre la peinture de paysage, et de se mettre avec elle, sous le patronage du maître qui avait, aux applaudissements de tous, régénéré la peinture d'histoire ? A ses yeux habitués à lire les écrits de Winckelmann, David était le représentant de l'art et du beau absolus, l'apôtre, attendu depuis Poussin, qui venait achever l'œuvre du précurseur et rallier pour jamais au culte de l'antique les sceptiques ou les infidèles. On conçoit que Valenciennes, ainsi renouvelé par la foi, ait hautement abjuré ses erreurs d'un moment et qu'il se soit désormais

interdit tout ce qui aurait pu dans ses tableaux impliquer une idée de tiédeur ou de doute. Tant de zèle, nuisible peut-être aux progrès de son talent, fut du moins favorable à ses succès. Un reflet de la gloire de David rejaillit sur Valenciennes, et l'Académie de peinture, qui avait, dès 1783, appelé dans son sein le peintre d'*Andromaque pleurant sur le corps d'Hector*, ne fit pas difficulté d'admettre en 1787 le paysagiste qui s'était déclaré l'un des premiers le disciple et l'imitateur du maître.

Valenciennes, il est vrai, paraît avoir méconnu plus tard les causes premières de sa célébrité. Il est remarquable que dans le livre où il se félicite à plusieurs reprises d'avoir reçu les leçons de Doyen et de Joseph Vernet, il ne prononce pas une seule fois le nom de David, l'homme qui avait eu sur la direction et le caractère de ses travaux l'influence la plus décisive. Peut-être eût-il craint de diminuer l'importance de son propre rôle en rattachant à la révolution accomplie dans la peinture d'histoire la révolution qu'il avait faite ou voulu faire dans la peinture de paysage; peut-être aussi le souvenir des actes de l'ancien conventionnel effaçait-il de la mémoire de Valenciennes la juste vénération que le peintre lui avait d'abord inspirée : car cet ardent ami du radicalisme dans l'art professait, en matière politique, des opinions tout opposées. Enfin, il est possible que, proclamé maître à son tour, entouré d'élèves et d'admirateurs, il ait fini par croire de bonne foi à la spontanéité de son talent, et que, à force de s'entendre appeler le premier paysagiste contemporain, il se soit abusé lui-même sur sa position dépendante et secondaire. Quoi qu'il en soit, — et sauf quelques lacunes plus importantes, quelques exagérations de pensée et de système que nous signalerons tout à l'heure, — les écrits de Valenciennes ont droit à une

sérieuse estime. Ils constituent, à notre avis, le titre principal de cet artiste érudit, de ce rhéteur pittoresque. Si les toiles qu'a couvertes son pinceau n'offrent aujourd'hui aux paysagistes qu'une étude fort médiocrement profitable, les conseils et les avertissements qu'a rédigés sa plume gardent, sous plus d'un rapport, une utilité et une autorité réelles.

Publiés pour la première fois en 1801 et réimprimés quelques années plus tard avec des additions considérables, les *Éléments de perspective pratique suivis de réflexions sur le paysage* accrurent singulièrement la réputation de Valenciennes : réputation jusque-là circonscrite dans un cercle assez étroit, mais qui bientôt dépassa même les limites de la France. On ne douta pas qu'un homme capable de résoudre si nettement toutes les questions relatives à son art n'eût, dans la pratique, une supériorité égale, et l'on accepta de confiance, comme des modèles d'exécution, ses tableaux où il ne faisait pourtant qu'étaler encore des théories.

Le livre de Valenciennes est, conformément à son titre, divisé en deux parties. La première traite seulement de la perspective, et, bien que Valenciennes, corrigé du défaut que Vernet lui reprochait autrefois, se soit proposé surtout de rendre applicables à la peinture les théorèmes de la science, il lui arrive d'insister un peu trop en mathématicien sur les notions préliminaires et les définitions géométriques. Ce qui concerne d'ailleurs l'optique pittoresque, les conditions auxquelles il convient de subordonner le choix du point de vue ou le choix du point de distance, et, en général, l'exposé des opérations pour obtenir des résultats exacts, tout est présenté avec une méthode et une clarté parfaites. Très-préférables sous ce rapport aux *Traités*

publiés antérieurement en France, et à la plupart des ouvrages sur le même sujet publiés en Italie et en Allemagne, les *Éléments de perspective* donnent la solution des problèmes sans réduire outre mesure la part de l'instinct personnel et du goût. Quel que soit le genre qu'il traite, un peintre trouvera dans ce livre les enseignements nécessaires, depuis les principes généraux de la perspective linéaire jusqu'aux règles toutes spéciales de la perspective scénique, et l'on conçoit que Prévost, le peintre des panoramas que l'on admirait à Paris il y a cinquante ans, ait pu attribuer surtout aux leçons de Valenciennes son habileté à combiner les effets perspectifs de la ligne et à en reproduire les accidents.

La seconde moitié de l'ouvrage de Valenciennes se compose d'une série de considérations sur le paysage et de conseils aux paysagistes. On y chercherait vainement quelque aperçu sur l'histoire de l'art chez les modernes, une appréciation même succincte du caractère des différentes écoles ; en revanche, on peut y lire force dissertations sur le beau idéal, sur l'ordonnance d'un tableau, sur tout ce qui se rattache de près ou de loin à « la philosophie de la peinture, » pour nous servir des expressions mêmes de l'auteur. Or cette philosophie, telle qu'il la comprend et qu'il l'enseigne, est d'origine essentiellement païenne. C'est toujours en vertu des principes et des exemples de l'antiquité que Valenciennes examine et tranche chaque question, et s'il a par hasard à se prononcer sur les œuvres de quelque paysagiste, il ne manque pas de proportionner ses éloges ou ses critiques à la somme des souvenirs mythologiques que ces œuvres réveillent en lui. Ainsi, les paysages de Claude et du Guaspre, tout admirables qu'ils sont, n'ont à ses yeux qu'un mérite assez mince, parce que « en les

voyant, dit-il, nous ne saurions éprouver que des sensations relatives à nous-mêmes et ne s'étendant pas au delà. » Que les sites représentés par les deux maîtres inspirent à Valenciennes le désir d'habiter ces beaux lieux ou de s'y promener au frais, il ne prétend pas s'en défendre ; mais il se défend fort nettement d'une sympathie plus sérieuse pour des paysages dépourvus à ce point d'intentions allégoriques. « Il n'y a pas, s'écrie-t-il, dans tous les tableaux de Claude et du Guaspre un seul arbre où l'imagination puisse soupçonner une hamadryade ; pas une fontaine d'où elle voie sortir une naïade. » A cela l'on pourrait répondre que le mal n'est pas si grand, et qu'on se console après tout de ne pas rencontrer des nymphes là ou circulent la poésie même de la nature et le souffle d'un Dieu créateur ; mais Valenciennes n'est pas d'humeur à se contenter d'une poésie de cet ordre. Pour qu'il sache à quoi s'en tenir sur les intentions qu'a eues le peintre, il ne lui suffira pas, par exemple, de retrouver dans un tableau l'aspect et la fraîcheur du matin, de voir l'ombre et la rosée répandues sur la terre et l'horizon baigné de douces lueurs : il ne consentira à reconnaître les premières heures du jour que si on lui montre l'Aurore précédant le char du soleil et semant sur son passage des perles et des roses.

On juge d'après les reproches que Valenciennes adresse à Claude le Lorrain de ce qu'il pense à plus forte raison des paysagistes hollandais ou flamands, et, en général, du « paysage portrait, » comme il l'appelle dédaigneusement. Dans son opinion, il n'existe qu'un seul ordre de paysage, l'ordre héroïque : qu'un seul paysagiste, Poussin, et il fait aux œuvres de ce grande maître l'honneur de les estimer presque à l'égal des monuments de l'art antique. Il avouera sans doute que la peinture de pay-

sage se subdivise en divers genres dont il parlera à l'occasion, mais en termes brefs et méprisants ; ou bien, il saisira ce prétexte pour recommander une fois de plus l'étude de la littérature antique et des écrivains modernes qui se sont inspirés des poëtes grecs et latins. S'agit-il d'indiquer les conditions du paysage pastoral et les meilleurs moyens de les remplir, Valenciennes se garde bien de renvoyer les peintres à la contemplation des champs et des forêts : il leur parle de livres à compulser. « La méthode la plus sûre, dit-il, pour trouver ce style et ce caractère de nature c'est de faire des études d'après Homère, Théocrite, Virgile, Longus, La Fontaine, » et « Montesquieu, » qu'on ne s'attendait guère à rencontrer en pareille compagnie, à moins qu'il n'y figure pour avoir écrit *le Temple de Gnide*, cette froide « apocalypse de la galanterie », comme l'appelait Mme du Deffant. Toujours et à tout propos, c'est à l'antique ou aux imitateurs de l'antique que l'auteur des *Réflexions sur le paysage* veut que les artistes recourent pour trouver le secret du talent. Il lui arrive bien de temps en temps de signaler d'autres exemples et de s'autoriser de la nature, parce que, en définitive, il ne saurait absolument supprimer, en traitant des beaux-arts, le principe nécessaire d'où ils dérivent ; mais ce principe, il ne le rappelle que dans les cas extrêmes, à peu près et toute proportion gardée, comme certains philosophes font intervenir Dieu dont ils se passent d'habitude, pour mettre une bonne fois le monde en mouvement.

Si les notes sur le paysage laissées par Joseph Vernet étaient parvenues jusqu'à nous, il est probable qu'on y lirait à chaque page des recommandations précisément contraires aux théories de Valenciennes. Au lieu de tout subordonner aux souvenirs de l'antiquité et de la fable, Vernet

ne proposerait sans doute d'autre modèle que la réalité présente : il trouverait des accords et des contrastes suffisants dans l'exacte représentation des choses. De tels préceptes, qui ne choqueraient personne aujourd'hui, eussent été mal accueillis au commencement de notre siècle. Le culte d'une « nature idéale plus propre que l'autre à parler au cœur et à l'esprit » était devenu la religion tout entière de l'art; Valenciennes, à n'envisager en lui que l'écrivain, nous apparaît comme le disciple le plus convaincu, comme le grand feudataire en quelque sorte de cette esthétique nouvelle. Son livre inspiré par les doctrines de Winckelmann et de Mengs ou, plus directement encore, par les tableanx de David, serait digne d'intérêt par ce seul motif qu'il reflète exactement les mœurs intellectuelles et les goûts de l'époque. Il a de plus l'avantage de contenir à la fois une théorie complète et des enseignements pratiques détaillés : double mérite qu'on rencontre rarement dans les divers traités de peinture publiés à l'étranger depuis la renaissance, et qu'on ne rencontre dans aucun de ceux qui parurent en France avant le dix-neuvième siècle.

Jusqu'au jour où les articles de *l'Encyclopédie* et les *Salons* de Diderot vinrent donner à la critique d'art une portée philosophique et une valeur littéraire, les écrits des artistes ou des érudits avaient gardé dans notre pays un caractère exclusivement technique. Bernard Palissy, en composant son *Traité de l'art de terre* et son *Jardin délectable*, prétendait seulement initier les gens du métier aux secrets de ses découvertes, comme, cent ans après lui, Abraham Bosse pensait « faire une chose agréable à plusieurs dessignateurs de publier comme mémorial ou répétitoire pour y chercher aux occasions » son *Traité des manières de graver*. Un peu plus tard les livres de Félibien

et de Dufresnoy, — au dix-huitième siècle, les ouvrages de Roger de Piles, de l'abbé de Marsy et de plusieurs autres n'offraient encore que des conseils relatifs à la pratique ou de timides essais d'archéologie. Personne ne songeait alors à envisager les arts au point de vue de la métaphysique. A peine, en analysant les œuvres des anciens maîtres ou les œuvres contemporaines, glissait-on çà et là quelques réflexions générales, quelques vagues considérations sur le beau. Ce fut tout le contraire lorsque des écrivains, des artistes même, et le sculpteur Falconnet entre autres, eurent entrepris d'associer la critique d'art au mouvement littéraire et philosophique qui, sous l'influence de Voltaire, se poursuivait en France depuis la seconde moitié du règne de Louis XV. Les traités de peinture et de statuaire n'eurent plus d'autre objet que l'exposé de certaines théories correspondant aux principes énoncés dans des questions d'un ordre différent : théories d'une justesse au moins contestable, dangereuses bien souvent pour l'art et pour les artistes, et, en tout cas, beaucoup plus ambitieuses que les prescriptions techniques formulées par les écrivains antérieurs.

L'ouvrage de Valenciennes a cela de particulier qu'il présente en regard l'un de l'autre deux éléments jusque-là séparés, — la spéculation et la pratique. L'auteur s'adresse à un élève, et se met en devoir de lui enseigner tout ce que la méditation et l'expérience lui ont révélé à lui-même, — les lois générales de l'art du paysage aussi bien que les procédés techniques, les règles de conduite morale imposées aux peintres, et les moyens qu'ils devront employer « pour faire en deux heures une maquette d'après nature... Le cours des études, dit-il, est souvent interrompu par l'incertitude dans les opérations et par le caractère indécis de l'ar-

tiste qui n'a point de principes... Ne pourrait-on pas le comparer à un voyageur inconséquent, mais fort et vigoureux, qui marche sans connaître la carte du pays où il se trouve ? » Or, si la carte tracée par Valenciennes ne suffit pas pour conduire infailliblement les paysagistes au but, elle leur indique du moins les nombreux détours et les difficultés de la route. Peut-être même le guide pousse-t-il le zèle et la prévoyance un peu loin ; peut-être y a-t-il quelque excès de prudence dans certaines recommandations au moins inattendues, dans l'énumération, par exemple, des délassements et des exercices physiques que la condition de peintre exige ou permet. Valenciennes rattache si étroitement ses préceptes sur ce point à ses considérations sur l'art lui-même, qu'il fait presque de l'agilité du corps une des garanties du talent. Ainsi l'équitation, l'escrime, la danse, sont à ses yeux des exercices utiles, parce que « l'artiste qui pourra s'y livrer acquerra non-seulement de la vigueur dans ses moyens physiques, mais encore des connaissances relatives à la peinture. » Passe encore si l'élève de Valenciennes devait se vouer spécialement à la représentation de la figure humaine ; il trouverait à la rigueur dans l'escrime ou dans la danse l'occasion de se rendre compte du jeu des muscles, et d'étudier la force ou la grâce des mouvements : mais il s'agit ici d'un paysagiste, et l'on ne comprend guère pourquoi un homme appelé à peindre le ciel, des terrains et des arbres, serait tenu de savoir faire lestement une pirouette ou de manier adroitement un fleuret. Le Florentin Cennino Cennini, qui écrivait au quinzième siècle un *Traité de la peinture*, parle, lui aussi, des exercices du corps à l'artiste qu'il veut former, mais pour les lui interdire comme des divertissements trop futiles ou matériellement préjudiciables au talent : « Ta vie, dit-il, doit être grave et réglée de tous points, comme

s'il s'agissait pour toi d'étudier la théologie... Refuse-toi les amusements qui pourraient fatiguer et apesantir ta main, tels que le jeu du disque ou du javelot, etc. » Il n'autorise d'autre délassement après le travail que des promenades dans les rues de la ville ou dans les églises : promenades le plus souvent solitaires, quelquefois en compagnie de gens capables d'honorer par leurs discours l'art et la religion. En composant ce livre qu'il dédie « à la Vierge, à saint Luc, premier peintre chrétien, et généralement à tous les saints du paradis, » Cennini, il est vrai, aspirait à faire de son élève un bon catholique aussi bien qu'un peintre habile, tandis que, pour instruire le sien, Valenciennes n'invoque que les dieux de la fable et les maîtres de l'art antique. Ici encore la tradition grecque préoccupait outre mesure l'artiste français. Le souvenir des gymnases et des jeux publics d'Athènes ou de Lacédémone lui dictait sans doute ces préceptes dépourvus, au fond, d'utilité et, en apparence, d'à-propos.

L'art antique : c'est là en effet, aux yeux de Valenciennes, le seul modèle à suivre, l'expression unique du beau. Ces deux mots, — l'art antique, — qui reviennent sans cesse sous sa plume, résument le sens et l'esprit de ses leçons. Les exemples tirés de la nature n'y apparaissent que de loin en loin, sous forme de concessions à certaines exigences du sujet. On peut, on doit même s'élever contre cette doctrine absolue qui tendrait à anéantir l'instinct, à substituer dans la peinture de paysage la science à la poésie, l'imitation des œuvres humaines à l'image des œuvres de Dieu. Mais, ces réserves une fois faites, on ne saurait méconnaître dans l'ouvrage de Valenciennes les témoignages d'une érudition solide, un vif sentiment de la dignité de l'art, et plus d'un enseignement profitable, plus d'une opinion

judicieuse, en dépit de la morgue du discours et des habitudes systématiques de la pensée.

Les tableaux de paysage que Valenciennes produisit à partir de l'époque où son livre fut publié, ne sont pas, il est vrai, de nature à justifier pleinement ses théories. L'insuffisance, à plus d'un égard, de celles-ci ressort au contraire des œuvres qu'elles ont inspirées. On ne retrouve même pas dans le style du peintre l'accent convaicu qu'avait su prendre l'écrivain, ce caractère de décision qui impose et qui fait naître en nous, à défaut d'une sympathie profonde, un sentiment de respect pour des erreurs sincères et résolûment professées. Peu nombreux, — car Valenciennes employait à préparer ses compositions et à feuilleter les poëtes de l'antiquité un temps équivalent pour le moins au temps qu'il consacrait à l'exécution même, — ces tableaux n'accusent qu'une audace débile, des intentions de grandeur paralysées par l'impuissance de la main. Tout en affichant le parti pris d'idéaliser la nature, Valenciennes s'applique à transcrire minutieusement certains détails; tout en visant à l'ampleur et à la majesté dans l'ordonnance, il trace si timidement les lignes, ou il les multiplie à un tel point, que ce mélange de mollesse et de roideur, de rigueur et de confusion, laisse le spectateur dans le doute sur les intentions personnelles du peintre et sur l'impression qu'il a voulu produire. Si l'on examine, par exemple, l'*Œdipe à Colone* gravé par Pillement, — composition que l'on ne craignait pas, il y a cinquante ans, de comparer aux plus beaux paysages de Poussin, — on appréciera la distance qui sépare de la manière auguste du maître la manière emphatique ou la simplicité empêchée de son prétendu rival. Ce n'est plus ici le calme et l'autorité du génie exprimant savamment, mais naïvement aussi, ce qu'il a senti et médité ; c'est la froide immobilité

de l'esprit d'imitation. Il y a entre les majestueux paysages de Poussin et les paysages académiques de Valenciennes la même différence qu'entre les chefs-d'œuvre tragiques du dix-septième siècle et les pâles copies que vit naître le siècle suivant. S'il semble juste de rapprocher de Corneille le noble peintre des *Funérailles de Phocion*, c'est à côté de l'auteur de *Coriolan* ou de l'auteur d'*Aristomène* qu'il convient de reléguer le peintre de l'*Œdipe*.

Poussin, on le sait de reste, était loin de s'astreindre à la reproduction littérale de la réalité. Jusque dans ses *études* il ne se fait pas scrupule de supprimer ou de simplifier les objets d'un intérêt secondaire, de redresser la forme des rochers ou des arbres, d'émonder les ronces et les broussailles. Chaque détail pouvant impliquer une idée de désordre, ou altérer par son apparence chétive la saine et robuste beauté de la nature, il le sacrifie sans pitié. En revanche, tout ce que son pinceau ou son crayon met en relief a la puissance et la vie : vie idéale, si l'on veut, mais non factice, et participant encore de la vie réelle puisqu'elle n'en est que l'image perfectionnée. Valenciennes, au contraire, à force de corriger la nature, n'arrive à lui donner qu'une physionomie inerte, un caractère conforme à l'aspect des décors de théâtre. Le terrain sur lequel sont placés Œdipe et Antigone a l'apparence d'un plancher; l'ordonnance symétrique des plans qui se succèdent jusqu'à l'horizon rappelle beaucoup plus la disposition des coulisses que l'irrégularité harmonieuse des masses que le soleil éclaire. Tout, dans cette composition, sent la convention et le procédé mathématique; tout y est strictement aligné, pondéré, réduit à l'état de formule. Rien d'imprévu, nul accident pittoresque ne vient rompre cette monotonie et vivifier quelque peu ces calculs du raisonnement. A la base du ta-

bleau une citerne, et, en manière de pendant, un tertre qui projette sur les devants de la scène une ombre opaque propre à éloigner les fonds ; un temple à gauche, une ville à droite, un groupe d'arbres derrière les figures, des montagnes à l'horizon, — voilà le cadre que, Valenciennes, en vertu des règles académiques, a choisi pour y placer OEdipe, et dont il a fait usage, à quelques modifications près, toutes les fois qu'il s'est agi de mettre en scène des personnages de l'antiquité.

Le tableau qui représente *Cicéron découvrant aux environs de Syracuse le tombeau d'Archimède*, tableau que l'on voit au musée du Louvre, confirmerait ce que nous avons dit de la méthode adoptée par Valenciennes pour l'agencement de ses paysages. Ici, toutefois, la distribution des lignes a quelque chose de moins systématique, d'un peu plus spontané que dans les autres œuvres de l'artiste. Les éléments de la composition sont toujours les mêmes, il est vrai ; les moyens d'effet ne diffèrent pas, quant au fond, des procédés employés d'ordinaire ; mais le tout, si conforme qu'il soit au patron consacré, n'étale pas du moins cette majesté banale et cette pompeuse aridité qui s'affichent si complaisamment ailleurs. Le *Tombeau d'Archimède* peut être regardé comme le chef-d'œuvre de Valenciennes, et autorise en somme des éloges. Ceux que l'on accorda à tant d'autres tableaux signés du même nom, sont loin de nous paraître également mérités. Il est difficile, par exemple, de comprendre aujourd'hui le brillant succès qui accueillit, au salon de 1806, des paysages tels qu'*une Fontaine d'eau minérale* et *une Forêt solitaire*, reproduits l'un et l'autre par la gravure, et dont un critique, alors fort écouté, vantait hautement « la belle ordonnance, le style ingénieux, la touche spirituelle et légère [1]. » Bien

[1] Pierre Chaussard, auteur d'articles sur les salons de l'an VI et de

plus : le même écrivain n'allait-il pas jusqu'à trouver « naïves » ces figures prétentieusement groupées, costumées à la grecque, et défilant, une tasse à la main, devant la fontaine où elles viennent boire avec une solennité qui eût été de mise aux processions des Panathénées !

Au moment où parurent ces médiocres tableaux, Valenciennes était parvenu à l'apogée de sa réputation. Quoiqu'il n'eût pas été compris dans la liste de formation de l'Institut, il avait reçu dès 1805 la décoration de la Légion d'honneur, distinction accordée alors à fort peu de peintres d'histoire et qu'aucun paysagiste n'avait encore obtenue. Son livre était entre les mains de tous les artistes, quel que fût le genre traité par eux. Hormis deux ou trois hommes d'un talent indépendant, et travaillant, comme le Lyonnais Boissieu ou comme Constantin, d'Aix, au fond de quelque ville de province, aucun des paysagistes d'alors n'aurait osé chercher des enseignements ailleurs que dans les écrits et dans les tableaux de Valenciennes. L'antique même et Poussin n'étaient entrevus et étudiés qu'à travers les œuvres du peintre moderne, et l'on devine ce qu'avaient de défectueux ou d'infidèle ces interprétations de seconde main. Enfin, lors même qu'ils voulaient transporter sur la toile une scène de la nature familière, retracer l'aspect de nos villages et de nos champs, c'était encore à l'idéal académique que les Demarne et les Dumouy ne craignaient pas de recourir. A quoi bon insister sur cette phase peu glorieuse de notre école de paysage? N'essayons pas de tirer du très-légitime oubli où ils sont tombés les noms et les travaux des élèves ou des imitateurs de Valenciennes. Sauf une ou deux exceptions en faveur de Victor Bertin, par exemple, qui rachetait par un véritable

l'an VII, dans la *Décade philosophique*, et du *Pausanias français* ou *Description du Salon de* 1806.

talent de composition la sécheresse de son dessin et l'indigence de sa palette, ou en faveur de M. Bidault, dont les belles études d'après nature excusent en partie les faibles tableaux, — on serait autorisé à dire que les paysages exécutés à Paris vers le commencement de ce siècle portent en général l'empreinte du pédantisme et de la médiocrité.

On ne saurait confondre toutefois avec ces œuvres sans valeur sérieuse comme sans vie propre les travaux de quelques paysagistes français qui étaient allés chercher en Italie un milieu plus favorable à leurs études et la liberté pour leur talent. Un d'entre eux, dont le nom, depuis longtemps populaire à Rome, n'a encore obtenu ici que le respect un peu trop silencieux des artistes, Didier Boguet, honore, mieux qu'aucun des disciples de Valenciennes, notre école de paysage au temps de l'Empire. Il est permis sans doute d'accuser d'exagération l'épitaphe, gravée sur un pilier de Saint-Louis des Français, à Rome, qui associe ce nom aux noms illustres de Poussin et de Claude le Lorrain; mais aussi l'on peut regretter qu'il ne soit pas plus souvent cité à côté de ceux de Hubert Robert, de Loutherbourg et des plus dignes héritiers de Vernet. Boguet d'ailleurs n'a de commun avec ces habiles paysagistes que le rang qu'il occupe dans la hiérarchie des talents. Sa manière calme, mesurée, correcte, ne rappelle ni la facilité si souvent immodérée de l'un, ni la manière inégale et les intentions contradictoires de l'autre. Il suffirait de jeter les yeux sur la *Vue du champ de bataille de Marengo*, tableau qu'on voyait il y a quelques années dans la galerie du palais du Luxembourg, pour démêler le caractère et les habitudes graves de ce talent; mais on en apprécierait mal l'étendue si on le jugeait sur cet unique spécimen ou sur un autre paysage conservé aujourd'hui au musée des Offices, à Florence. C'est

en examinant les dessins de Boguet qu'on peut se former une idée exacte des qualités qui le distinguent. Malheureusement, ces dessins, dont plusieurs mériteraient de trouver place dans les collections publiques, ne se rencontrent guère que dans les ateliers des artistes ou dans les cabinets de quelques curieux, et les occasions de les étudier sont par conséquent assez rares. Exécutés pour la plupart au crayon noir ou à la plume avec des touches d'encre de Chine et de blanc, ils n'offrent ni cette coquetterie dans l'effet, ni cette complication de procédés dont la mode a fait aujourd'hui les conditions presque nécessaires du genre; en revanche, l'aspect en est magistral, le style large et fin à la fois. Tout y est indiqué par lignes générales et par masses, et cependant aucun détail essentiel ne semble omis, aucune forme ne trahit un parti pris de suppressions, une affectation de purisme. Sans doute, les objets ainsi représentés n'ont ni l'apparence complète, ni la signification familière de la réalité. L'image est vraie sans être littérale, et retrace moins tout ce que l'artiste a vu que ce qu'il a senti à propos de ses modèles ; mais ce sentiment est si noble, qu'on lui sait gré de ne pas s'être dissimulé davantage. L'impression se produit d'autant plus vive, que le sens général de l'œuvre est plus résolûment défini.

La grande difficulté de l'art du paysage tel que l'envisageait Boguet, consiste dans la justesse des rapports à établir entre le fait et l'expression idéale. Si la part de l'imitation textuelle n'est pas soigneusement mesurée, la part laissée à l'interprétation court le risque de devenir insuffisante, et de cette inégalité de proportions résulte un ensemble sans équilibre comme sans caractère déterminé. Si, au contraire, on s'attache exclusivement à idéaliser la nature, on peut finir par la rendre méconnaissable, ne figurer que des

formes vides à force d'éliminations, et tomber par l'abus de la synthèse dans la convention académique. Les rares paysagistes de l'école contemporaine qui semblent avoir adopté une méthode analogue à celle de Boguet, ne donnent souvent aux œuvres de leur crayon qu'une physionomie abstraite, une grandeur aride. M. Aligny lui-même, malgré son incontestable talent, n'a pas toujours su observer la distance qui sépare, dans les formes du style, la simplicité de la sécheresse, ou le goût sévère de l'expression systématique. De tous les paysagistes contemporains, M. Edouard Bertin est peut-être le seul dont les dessins pourraient être comparés sans désavantage aux savants dessins de Boguet.

En remontant à l'époque où Boguet travaillait à Rome, on trouverait dans les ouvrages de quelques artistes français établis, comme lui, en Italie, des termes de comparaison plus nombreux. Chauvin, dont on ne connaît guère ici que des études et l'*Entrée de Charles VIII à Acquapendente*, qui ornait récemment le palais de Fontainebleau, — Péquignot, talent plus ignoré encore, en dépit des efforts tentés autrefois par Girodet pour le mettre en lumière, — seraient particulièrement dignes d'être rapprochés de Boguet; mais il est malaisé de produire des preuves à l'appui d'un pareil éloge et de fournir à chacun des occasions de le contrôler. La plupart des curieux ou des amateurs de peinture ne connaissent et ne veulent connaître que les maîtres dont les œuvres figurent dans les musées ou, tout au plus, dans quelques riches collections particulières. Or les tableaux et les dessins de Péquignot n'habitent, soit en France, soit en Italie, que d'assez humbles sanctuaires. Quelques amis du peintre, quelques artistes étrangers par leur âge et par leurs antécédents au mouvement de l'école actuelle, possèdent à peu près seuls les spécimens de ce talent, et en seront peut-

être les derniers admirateurs. Qui sait cependant si telle petite toile suspendue maintenant aux murs d'un atelier ne brillera pas un jour dans quelque galerie publique, si telle esquisse reléguée sans honneur au fond d'un portefeuille n'en sortira pas pour aller prendre place à côté des croquis des maîtres? Près de quarante ans s'écoulèrent avant qu'un vaudeville vînt restituer son prix au talent de Lantara et accréditer auprès d'une génération nouvelle un artiste méconnu depuis sa mort: pourquoi l'un des plus dignes successeurs de celui-ci ne devrait-il pas, à son tour, la célébrité à quelque circonstance analogue et ne finirait-il pas par obtenir du hasard la justice qui lui a été refusée jusqu'ici?

Péquignot d'ailleurs a, par sa vie même et au même titre que Lantara, de quoi exciter la curiosité, sinon l'intérêt. Pauvre, mélancolique, volontairement isolé du monde, il traîna au fond des *osterie* italiennes l'existence nonchalante, pour ne rien dire de plus, que son devancier avait menée dans les cabarets de Paris. Comme Lantara il se vit un moment en veine de succès et de fortune, comme lui il se réfugia dans le désordre pour échapper à ses protecteurs et décourager leur zèle; comme lui enfin il sut préserver sa pensée de l'avilissement de ses mœurs et, en faisant deux parts de sa vie, garder la chasteté du talent au milieu des habitudes les plus vulgaires.

De qui Péquignot fut-il élève? à quelle époque remontent ses débuts? C'est ce qu'on ignore. On sait seulement qu'il partit, vers la fin du siècle dernier, de la Franche-Comté où il était né, et que, une fois en Italie qu'il comptait seulement visiter, il s'y établit pour n'en plus sortir: pareil en cela à Didier Boguet, qui, venu à Rome en 1786 avec l'intention d'y passer deux mois, y demeura pendant les cinquante années

suivantes et y mourut sans avoir revu la France. Seulement ce ne fut pas à Rome, ce fut à Naples que Péquignot alla se fixer, après un assez court séjour dans la ville éternelle. Il l'avait quittée, en compagnie de Girodet alors pensionnaire de l'Académie, à l'époque où le meurtre de Basseville venait de forcer les Français à chercher leur salut dans la fuite, et tous deux, en arrivant à Naples, s'étaient empressés de reprendre sous un autre ciel les études auxquelles ils s'étaient déjà livrés côte à côte dans la campagne de Rome. Girodet avait un goût très-vif pour le paysage, « genre de peinture universel, dit-il dans une lettre qui a été publiée, et auquel tous les autres sont subordonnés, parce qu'ils y sont renfermés. » Sa liaison avec Péquignot ne contribua pas peu à développer ce goût, ou plutôt à stimuler des progrès que le tableau d'*Endymion* résumait déjà en 1792, et l'on peut dire que si les leçons de David eurent sur le talent de Girodet une influence principale, les avis et les exemples de Péquignot vinrent en assouplir les procédés et en compléter l'expression[1]. Le fond de l'*Endymion*, où il n'y

[1] Après la mort de Girodet, plusieurs de ses études de paysage, passèrent de l'atelier du célèbre artiste dans la collection de M. Firmin Didot. Elles sont peintes avec un soin minutieux, avec une extrême précision, comme il convient à des ouvrages exécutés surtout en vue de l'éducation personnelle et de l'imitation littérale. Néanmoins, on y démêle un sentiment presque involontaire de l'idéal, des tendances encore voilées vers ce genre de beauté un peu conventionnel que Girodet, livré à lui-même, devait ouvertement poursuivre dans la plupart de ses tableaux. Ici la correction, qui, plus tard, dégénérera parfois en sécheresse, n'est que circonspecte ; la grâce du style ne tourne pas encore à l'afféterie. En un mot, Girodet, paysagiste, sait, à l'exemple de Péquignot, être vrai sans exagération naturaliste, et idéaliste sans fadeur. Ses compositions historiques, malgré leur haut mérite, sont loin en général de nous le montrer aussi naïf et aussi retenu.

aurait que justice à reconnaître le plus beau morceau de paysage de l'époque, est peut-être un chef-d'œuvre d'assimilation plus encore que le résultat d'une inspiration spontanée. La poésie qui s'y épanouit pourrait se découvrir en germe dans les compositions de l'humble paysagiste, comme, toute proportion gardée, le *Sposalizio* de Raphaël rappelle et éclipse en même temps les tableaux de Pérugin qui lui ont servi de modèles.

Faute de spécimens notoires et d'occasions faciles à rencontrer, ce serait donc à l'*Endymion* de Girodet qu'il faudrait recourir pour entrevoir quelque chose des qualités qui caractérisent la manière de Péquignot. En se mettant ainsi sur la voie, peut-être sera-t-on tenté de pousser les investigations plus loin et cherchera-t-on à apprécier dans des paysages signés de son nom le peintre qui a si utilement conseillé un des maîtres de l'école moderne. Ajoutons que Girodet ne cessa jamais de reconnaître hautement l'influence de ces conseils et de professer pour les ouvrages de Péquignot une estime que d'ordinaire il ne prodiguait pas, on le sait, aux travaux de ses contemporains. La plupart des dessins et des petits tableaux que les rares admirateurs du paysagiste possèdent aujourd'hui décoraient autrefois l'atelier de son ami, et il ne tint pas à celui-ci qu'un pareil talent ne se produisît plus souvent et sur une scène plus éclatante. Mais Péquignot avait pris les mœurs du pays où il se trouvait, et il les conserva jusqu'à la fin, en dépit des offres de service, des exhortations, des reproches même que Girodet lui adressait infatigablement de Paris. Moitié artiste, moitié *lazzarone*, il ne se décidait à travailler que lorsqu'il se voyait à bout de ressources; encore ne voulait-il s'imposer que des tâches courtes, n'entreprendre rien de plus que ce qui lui permettrait de satisfaire à la

nécessité actuelle. De là le nombre peu considérable et la dimension restreinte de ses œuvres. Et pourtant, — singulier contraste, — il n'en est guère qui accusent moins que celles-là l'improvisation de la pensée ou la précipitation de la main. Les compositions de Péquignot sont ordinairement très-accidentées, disposées par plans infinis, et lors même qu'elles représentent quelque site moins compliqué de détails, elles portent toujours l'accent de la recherche, de l'étude. Si imaginaire que puisse être l'aspect général, si mystérieuse que soit la distribution de la lumière, les formes n'y perdent rien de leur précision ou de leur délicatesse. Point de mollesse ni de négligence dans l'exécution, mais aussi point d'ostentation de netteté ; tout, jusqu'aux moindres accessoires, est senti et exprimé sans affectation et se confond discrètement dans l'harmonie de l'ensemble. Les petits paysages dessinés au crayon noir, à l'estompe et à la sépia qu'a laissés Péquignot révèlent surtout la grâce de son imagination et la finesse de son goût. Quelques pas de plus dans cette voie, et l'on courrait grand risque d'aboutir au *maniérisme*, à la fade gentillesse des dessins d'album. Ici, au contraire, et en dépit d'un procédé dangereux, le sentiment de la vérité subsiste. En enjolivant la nature, l'artiste ne l'a pas fardée, et s'il a ajouté à sa naïve beauté des ornements un peu factices, il s'en faut cependant qu'il l'ait complétement déguisée. C'est ce mélange de poésie immédiatement inspirée par la nature et de fantaisie élégante, c'est ce genre mixte entre l'idylle et le madrigal qui donne au talent de Péquignot une physionomie particulière : talent vraiment aimable, sincère, sous des dehors parfois recherchés, et méritant beaucoup moins l'oubli où on le laisse que la plupart des paysagistes de l'Empire n'ont mérité leur réputation.

Tandis que Péquignot végétait à Naples dans l'obscurité et dans la misère, Valenciennes poursuivait à Paris la carrière d'honneurs et de succès qu'il s'était depuis longtemps ouverte. Tant que dura l'Empire, celui que les paysagistes avaient proclamé leur chef, ne perdit rien de ses priviléges, et continua d'exercer sur l'école une autorité sans partage. Ni ses élèves, ni même les artistes qui n'avaient pas reçu directement ses leçons, ne songeaient encore à s'écarter de la route où ils marchaient à sa suite. Seul, peut-être, M. Watelet tentait, dans la mesure de ses forces, de faire acte d'indépendance et de protester à sa manière contre le système unanimement admis. On juge du suprême dédain qu'inspiraient au peintre de l'*Œdipe* le genre de talent de M. Watelet, et ces essais de réaction, bien timides d'ailleurs, en faveur d'un art plus simple et plus véridique : dédain qui serait devenu sans doute de l'indignation si Valenciennes avait pu prévoir les tentatives et les hardiesses que devaient susciter bientôt ces modestes exemples. Encore quelques années, et la manière académique, progressivement abandonnée, disparaissait de la peinture de paysage. Les temples et les pyramides allaient faire place aux chaumières, les forêts sacrées aux clairières de nos bois, et les héros de la Grèce et de Rome aux paysans de la Bretagne ou de la Normandie. Valenciennes ne vécut pas assez pour être témoin de ce scandale. A peine eut-il le temps d'en démêler çà et là quelques vagues symptômes, de surprendre quelques infidélités partielles à la méthode dont il avait jusqu'alors assuré le triomphe, et lorsqu'il mourut, au commencement de 1819, il put croire que la révolution, bien prochaine pourtant, était loin encore d'être imminente.

On sait ce qui advint de ces principes en apparence si

durables, et de cette foi dans le beau classique que tout le monde avait partagée avec David et Valenciennes. Presque au lendemain de la mort de l'un, et même avant la mort de l'autre, l'école commença à montrer quelque hésitation et quelque scrupule. Il lui sembla possible de varier un peu l'expression de l'idéal qu'elle avait si uniformément traduit, et de concilier avec une manière moins inflexible le respect des traditions et des modèles accoutumés. Une fois sur cette pente, elle devait y glisser rapidement et arriver à répudier l'ensemble des doctrines dont quelques points seulement lui avaient paru d'abord sujets à révision. A ne parler que du paysage, la transformation, sans être encore radicale, s'accomplissait, aux applaudissements de tous, dès le règne de Louis XVIII. Un jeune homme, dont Valenciennes lui-même avait encouragé les premiers essais, sans se douter du rôle qu'allait prendre ce débutant alors parfaitement discipliné, Michallon, résumait dans ses tableaux l'espèce d'inquiétude qui depuis la fin de l'Empire travaillait sourdement les esprits, las du despotisme académique, mais trop bien façonnés encore au joug pour oser le secouer résolûment. Le nouveau peintre ne reprenait pas précisément le système naturaliste de Vernet ; il en acceptait une partie, en essayant de faire prévaloir l'imitation de la nature sur la pure imitation des maîtres, en même temps il cherchait à tempérer la rigueur apparente de ce principe par des concessions aux goûts de l'époque et aux exigences du style héroïque. Michallon ne fut pas, comme ses admirateurs le crurent d'abord, un réformateur véritable, un franc novateur. Il eut le mérite de restituer à la peinture de paysage quelques-uns des droits dont on l'avait dépouillée et de remettre, moins peut-être par ses exemples que par les ambitions qu'il réveillait, l'école et l'opinion en meilleure voie.

Il réussit à se créer une méthode éclectique plutôt qu'il n'inventa une manière. N'importe, vigoureux ou non, le premier coup était porté à l'idole académique. Ce fut ensuite à qui viendrait l'ébranler, en attendant qu'on la renversât. Quelques mains, il est vrai, s'offrirent pour la raffermir sur sa base; mais que pouvaient ces rares efforts contre une volonté presque unanime et tant d'attaques simultanées? C'en était fait de tout ce que les peintres de l'Empire avaient travaillé à rendre stable; c'en était fait de leurs doctrines, de leur gloire même, et dix ans ne s'étaient pas écoulés depuis la mort de Valenciennes, que ce nom, naguère célèbre et universellement respecté, tombait déjà dans l'oubli ou devenait le synonyme de l'erreur et de l'impuissance.

N'y avait-il que de l'injustice dans ces retours violents de l'opinion? Sans doute la réaction fut excessive et aveuglément dirigée contre tous les hommes qui s'étaient placés ou qu'on avait mis à la tête de l'école française depuis la fin du dernier siècle. Plusieurs d'entre eux laissaient des ouvrages assez forts pour défier les entreprises et les sarcasmes de ceux qui s'intitulaient alors les *romantiques;* mais le succès de ces ouvrages avait été excessif et l'autorité des maîtres tyrannique. De là, cette fièvre révolutionnaire et ces représailles passionnées. Les artistes du temps de l'Empire auraient eu d'ailleurs mauvaise grâce à attendre de leurs successeurs plus de tolérance, à exiger plus de mesure qu'ils n'en avaient gardé eux-mêmes envers leurs devanciers. Toute réforme entraîne forcément des méprises momentanées, certaines iniquités de circonstance. Puis, la cause des assaillants une fois gagnée, et les premiers enivrements du triomphe dissipés, on se prend à reviser les condamnations que l'on avait portées en masse, à distinguer entre les

vaincus, à ne plus confondre dans un même anathème la cause ennemie et ses défenseurs quels qu'ils soient. C'est ce qui arriva peu à peu lorsque l'école qui s'était bruyamment formée vers la fin de la Restauration, vit sa position assurée et n'eut plus à redouter une reprise d'hostilités avec l'école qu'elle venait de réduire. Maintenant que les derniers vestiges de l'esprit classique, tel qu'il se manifestait sous la domination de David, sont bien décidément anéantis, nous sommes devenus plus équitables qu'on ne l'était aux jours de la lutte et des premières conquêtes. Personne, même parmi les proscripteurs d'alors, n'a conservé ses ardentes préventions, ses antipathies intéressées, et ceux-là mêmes qui, il y a vingt-cinq ans, auraient volontiers exclu de nos musées les toiles de David, de Girodet et de Guérin, s'empresseraient aujourd'hui de réclamer pour ces nobles ouvrages la place qui leur est due et la justice qu'ils leur refusaient.

Valenciennes et en général les paysagistes de son temps n'ont ni les mêmes droits, — tant s'en faut, — ni des titres aussi éclatants à l'estime que les peintres d'histoire dont nous venons de rappeler les noms. Ils méritent pourtant, eux aussi, que l'arrêt qui les a frappés soit, sinon rapporté, au moins quelque peu modifié, et le moment est bon pour les juger impartialement. La doctrine qu'ils professaient menace moins que jamais de séduire notre école : on peut donc sans danger pour personne rendre hommage à ce que cette doctrine avait au fond de judicieux et de vraiment digne de respect. Déterminer à force de science, de goût et d'analyse les limites de la transcription du vrai et les caractères de la perfection classique ; n'étudier la nature qu'afin d'en célébrer la majesté, d'en faire ressortir la vie cachée par l'ampleur ou par la pureté des formes ; en un mot transporter

dans la peinture des objets inanimés la beauté idéale que les Grecs avaient si admirablement exprimée dans la représentation de la figure humaine, — voilà ce que voulaient Valenciennes et ses élèves, fort contrairement aux principes de l'école actuelle, qui, en général, accepte tout ce que donne la nature, et qui cherche la poésie dans l'imitation absolue du réel. Le but a-t-il été atteint? Non, certes. Valenciennes et les siens ne réussirent tout au plus qu'à faire preuve d'érudition; ils ne surent pour la plupart qu'étaler des formes prétentieuses là où ils se flattaient d'exprimer des idées. La fausse grandeur de leur style, les lieux communs archaïques qui le surchargent, et par-dessus tout l'insuffisance de leur sentiment sont loin de recommander à l'attention publique, encore moins à l'admiration, les œuvres qu'ils ont laissées; mais ne doit-on pas tenir quelque compte des difficultés de l'entreprise et, si défectueux qu'en soient les résultats, honorer les graves intentions qui l'avaient inspirée? Valenciennes, en qui se personnifient ces intentions et qui travailla toute sa vie, comme peintre et comme écrivain, à les convertir en préceptes, est, en quelque sorte, le Raphaël Mengs du paysage ; — le chef d'une secte plutôt que d'une école, un professeur, et non un maître dans la pleine acception du mot. Fort consulté de son vivant, il demeure sans autorité aujourd'hui. Si l'on examine ses ouvrages, c'est ordinairement beaucoup moins pour y puiser des enseignements que pour y relever des erreurs, et l'influence de ses leçons, loin de se perpétuer après lui, s'éteignit en même temps que sa vie. Valenciennes et les paysagistes de l'Empire n'eurent donc qu'une importance passagère, une action sans durée sur la marche de la peinture moderne. Le mouvement qui s'était continué depuis Joseph Vernet jusqu'au commencement de notre siècle fut alors suspendu, et la tra-

dition naturaliste momentanément délaissée ; mais cette tradition se renoua bientôt pour ne plus être interrompue, et ce qui semblait il y a cinquante ans un progrès définitif, ne nous apparaît plus aujourd'hui que comme un fait secondaire dans l'histoire du paysage en France, comme une évolution accidentelle de l'école.

1852.

III

DAVID ET SON INFLUENCE SUR L'ÉCOLE FRANÇAISE.

Un des symptômes qui révèlent le mieux l'état présent de notre école de peinture et le mouvement accompli dans l'opinion est le crédit à peu près égal que nous accordons à tous les talents, à tous les systèmes, quels que soient leur origine et leur drapeau. Certains noms que l'on ne prononçait autrefois qu'avec passion, certains principes qui soulevèrent tant de discussions véhémentes, tant de querelles de plume et de parole, nous laissent assez calmes aujourd'hui. Personne ne songe plus, en face d'un tableau, à prendre fait et cause pour des rivalités d'école; en un mot, nous nous arrangeons de tout sans nous enthousiasmer précisément pour rien. Peut-être y a-t-il au fond de notre justice autant de lassitude et de scepticisme que d'impartialité réelle; peut-être faudrait-il attribuer aux fautes et aux déceptions de tous les partis cette sorte d'accommodement et de bienveillance réciproque. Quoi qu'il en soit, le résultat a cela de bon, qu'il est permis maintenant de juger sans préventions de secte non-seulement les produits de l'art contemporain, mais aussi les œuvres appartenant au passé. Il y a vingt-cinq ans environ, au plus fort de la lutte, on s'attaquait à tels maîtres

anciens comme à des ennemis présents. Rubens pour les uns, Léonard ou Poussin pour les autres, perpétuaient des erreurs dont il fallait avoir raison. S'agissait-il de maîtres plus près de nous, on y mettait moins de façons encore : David, par exemple, et ses élèves se voyaient punis de l'excès de leur gloire par un excès de dédain tout aussi regrettable. L'équilibre s'est rétabli depuis lors entre ces alternatives d'engouement et de mépris. Chacun a fini par comprendre que si l'école de David n'a pas tout l'éclat qu'on lui avait prêté, elle représente au moins une phase très-honorable dans l'histoire de la peinture française.

C'est au moment où l'opinion tend à se fixer sur cette école qu'il convenait de nous raconter la vie d'artistes tour à tour exaltés et dépréciés hors de mesure, mais qui, toutes choses remises en place, gardent une importance durable. Un écrivain qui les a vus de près, M. Delécluze, vient de se faire leur Vasari, et certes personne aussi bien que lui ne devait se croire autorisé à prendre un pareil rôle. Ce rôle cependant était-il bien le seul qui convînt ici, et, tout en laissant une large part aux détails anecdotiques, fallait-il restreindre à ce point la part des aperçus personnels et des jugements? Il semble qu'en recueillant ses souvenirs sur Louis David et son école, M. Delécluze ait voulu faire acte de biographe plus encore que d'historien. Si intéressants que soient les renseignements produits, si nouveaux que puissent paraître certains faits, le tout ne suffit pas pour nous édifier pleinement sur les questions qu'il s'agissait de résoudre, et ce livre, écrit par l'auteur en vue de réhabiliter son maître et ses anciens condisciples, semble laisser à ceux qui le lisent le soin de poursuivre la tâche, on dirait presque la vengeance commencée. La réserve de M. Delécluze sera pour nous un encouragement et une excuse, si nous abor-

dons à notre tour un sujet qu'il s'est abstenu d'envisager sous toutes ses faces, mais dont il a mis en relief quelques côtés avec une autorité sans réplique.

L'école de David a un incontestable mérite d'intention : elle aspire à exprimer des idées graves sous une forme sévèrement châtiée. Ses prédilections naturelles ou acquises sont pour la grandeur épique, la rigoureuse précision du style ; la tradition d'art qu'elle entend continuer est la tradition antique, — en d'autres termes le culte de la vérité dans son acception la plus noble. Assez souvent, il faut l'avouer, la recherche de la correction aboutit, chez les élèves de David, à la froideur, la retenue dégénère en simplicité apprêtée, et l'on a le droit de dire que dans l'art compris et pratiqué ainsi il y a quelque chose qui sent trop la convention et la rhétorique ; mais il convient aussi d'ajouter que ces talents un peu gourmés se recommandent au moins par un fond de dignité vraie et de savoir solide. En face de ces œuvres où rien n'est abandonné aux hasards de l'exécution, où tout atteste la réflexion et les calculs, la pensée a conscience d'elle-même. Bien des tableaux ont une éloquence plus entraînante : il n'en est guère dont le sens soit moins douteux, ni l'action sur le raisonnement plus directe. Faut-il conclure de là que les disciples de David, et David lui-même, doivent être comptés parmi les plus grands maîtres de l'école française? Nous ne croyons pas devoir exhausser à ce niveau le peintre des *Sabines* ou le peintre d'une *Scène de Déluge ;* nous ne confondons pas la majestueuse sérénité de Poussin, le sentiment exquis de Lesueur, avec les efforts de volonté accomplis par les peintres modernes. En indiquant le caractère général de l'école, nous avons voulu faire pressentir d'abord ce qu'elle a d'insuffisant, eu égard à certaines conditions de l'art. Voyons maintenant ce que fut le maître lui-

même, et quelle opportunité pouvait avoir la réforme qu'il entreprit.

I

Si l'on compare l'époque où allaient paraître les premiers tableaux de David à l'époque qu'avaient illustrée les peintres du dix-septième siècle, la décadence de la peinture française est un fait qui frappe tous les yeux. De l'esprit, mais nulle conscience, un goût sans élévation, sinon sans finesse, une facilité impertinente et une grâce toute futile, voilà ce que nous montrent à première vue les tableaux de Boucher et de ses émules : caquetages de pinceau, pour ainsi dire, beaucoup trop remis en honneur depuis quelques années, et qui au fond ne méritent ni plus ni moins d'estime que les impromptus galants et les petits vers du temps. L'école cependant ne se résumait pas tout entière dans cette phalange d'artistes qui décoraient d'une main si leste les éventails et les boudoirs. Sans parler de Joseph Vernet, de Chardin et de quelques autres paysagistes ou peintres de genre plus honorablement inspirés, on trouverait bien des talents véritables parmi les peintres d'histoire, et surtout parmi les peintres de portrait. Il y a donc exagération dans l'opinion, si souvent émise par les admirateurs de David, sur l'état de la peinture en France vers la fin du dix-huitième siècle. L'art n'était pas tombé dans la barbarie, comme on l'a dit pour rehausser d'autant la gloire du réformateur. Les doctrines étaient corrompues, cela est évident ; mais l'habileté ne faisait certes pas défaut à une école où figuraient, entre autres gens de mérite, Doyen, Greuze, Duplessis et le statuaire Houdon.

David d'ailleurs ne puisa pas l'idée d'une régénération de l'art dans ses seules convictions, loin de toute direction et de toute influence extérieure. La voie nouvelle qu'il parcourut avait été frayée déjà par quelques précurseurs dont il ne faut pas vanter bien haut l'audace, mais auxquels on ne saurait refuser une sorte de courage, ou, en tout cas, de bonne volonté. On sait la résistance de Vien aux routines académiques et les velléités archéologiques rapportées d'Italie par les peintres qui avaient approché Mengs, Hamilton ou Winckelmann. Avant d'avoir obtenu le prix, David devait déjà subir, bien que de seconde main, l'influence des savants et des antiquaires établis à Rome. Une fois en contact direct avec eux, il acheva de se convertir à leur foi et travailla résolûment à la propager par ses œuvres. Enfin, comme le dit M. Delécluze avec autant d'impartialité que de justesse, « l'artiste a obéi à un grand mouvement intellectuel, mais il ne l'a pas imprimé. »

Rien de plus facile, au surplus, que d'apprécier d'un coup d'œil le milieu où se produisit David et de mesurer la distance qui le sépare à ses débuts des peintres contemporains [1]. Deux estampes gravées par Martini, et qui reproduisent l'une l'exposition des tableaux au Salon de 1785, l'autre l'exposition de 1787, nous montrent les *Horaces* et la *Mort de Socrate* entourés ou en regard de bon nombre d'Hectors et de Coriolans : preuve évidente d'un goût assez général déjà pour les sujets antiques et de cette réaction contre la fantaisie que

[1] Il faut entendre par ce mot « débuts » les premières œuvres du peintre admises aux expositions du Louvre. On se rappelle que les académiciens seuls avaient le droit d'exposer leurs tableaux au salon, et David ne fut reçu membre de l'Académie royale de peinture qu'en 1783. Avant cette époque toutefois, il avait peint le *Bélisaire*, *Andromaque pleurant la mort d'Hector*, qu'il présenta comme morceau de réception, et, dès 1779, son *Saint Roch*, aujourd'hui à Marseille.

David, il faut le répéter, encouragea plus énergiquement que personne, mais dont il ne fut pas le premier à donner le signal. N'importe, le coup décisif était porté. A partir du moment où parurent les *Horaces*, il n'y eut plus ni parmi les jeunes peintres ni dans le public personne qui hésitât à abandonner la défense d'une tradition surannée pour se jeter dans le parti de la réforme et du progrès. A la cour même, David ne rencontra que des protecteurs empressés, des complices pour ainsi dire, et la révolution qui allait éclater dans d'autres sphères se confondant déjà avec la révolution de l'art, le peintre des *Horaces* reçut, au nom du roi, l'ordre de peindre *Brutus rentrant dans ses foyers après avoir condamné ses fils*. Le choix d'un pareil sujet à cette date (1789) était à la fois un hommage au talent personnel de l'artiste et une concession politique : concession bien vaine, on le sait de reste, et qui, comme tant d'autres sacrifices à l'opinion, ne pouvait plus être déjà qu'un aveu officiel de faiblesse. Le comte d'Artois du moins n'eut pas à se reprocher de s'être compromis dans des avances à ce point significatives. Lui aussi il avait commandé un tableau à David, et cela à la veille de la prise de la Bastille; mais le sujet de ce tableau était tout uniment les *Amours de Pâris et d'Hélène*.

David n'eût-il laissé que les quatre ouvrages qui résument sa première manière, et dont le plus récent, *Brutus*, était achevé avant la chute de Louis XVI, il occuperait encore dans l'histoire de l'art français une place très-considérable. On ne saurait oublier l'immense influence qu'un retour si formel aux traditions de l'art antique exerça sur le goût, sur les modes, sur l'extérieur, sinon sur le fond des mœurs; en outre de pareils travaux ont en eux-mêmes assez de forces vives et de consistance pour survivre, sans amoindrissement fort sensible, aux circonstances qui les ont vus naître. Qu'ils

aient emprunté aux émotions du moment un surcroît d'importance, c'est ce qui ne peut être mis en doute; mais, en dehors de ce mérite d'à-propos, il leur reste une valeur sérieuse. Est-il besoin, par exemple, de se reporter au temps où David peignait la *Mort de Socrate*, pour comprendre la beauté sévère et la noblesse de la composition? Nous employons ce mot à dessein. L'exécution du tableau est pesante, froide, mesquine, et, sous le rapport du faire, David se montre ici très-inférieur à ce qu'il devait être plus tard; en revanche, il ne produisit dans tout le cours de sa vie rien d'aussi fortement pensé, d'aussi grand par l'ordonnance, rien d'aussi bien composé, pour tout dire. Que l'on ne se méprenne pas cependant sur le sens et la portée de ces éloges. Même dans la *Mort de Socrate*, il ne faut admirer, à notre avis, que les témoignages d'une intelligence vigoureuse. Là plus qu'ailleurs l'inspiration se fait sentir, mais là encore cette inspiration semble venir tout entière de la tête. L'élan du cœur, l'accent ému, la puissance expansive, voilà ce qui fait défaut à une œuvre si robuste d'ailleurs et si grave. Veut-on apprécier par un exemple contraire l'insuffisance pathétique du *Socrate*, il suffira d'opposer à ce tableau le *Testament d'Eudamidas*, de Poussin.

Les spécimens principaux de la première manière de David, et en général tous les tableaux qu'il a signés, paraissent donc plus propres à imposer une estime réfléchie qu'à susciter instantanément une émotion. Ce qui manque dès les premières années au maître, — il a droit d'abord à ce titre par l'autorité de ses efforts, — ce qui lui manquera dans toute sa carrière et en face de tous les sujets, c'est un fonds de sensibilité, c'est l'âme. Il étudie et il comprend avec une rare sagacité l'homme extérieur; les formes qu'a aperçues son œil clairvoyant, il les traduira le plus souvent d'une main

singulièrement ferme. Il saura combiner l'imitation de la nature avec l'imitation de l'art antique, et si le style qui revêt ce mélange n'est pas toujours exempt de recherche, il ne manque certes ni de pureté, ni de vigueur; mais ne demandez pas à ce pinceau correct d'intéresser plus que votre esprit, de vous initier à d'autres mystères qu'aux secrets de la ligne et de la beauté palpable. L'expression des affections intérieures, la peinture des passions humaines, les conditions morales de l'art en un mot, sont pour David à peu près lettre close, bien qu'il recherche avec une obstination singulière les sujets tragiques. Étrange contraste en effet : la plupart des scènes qu'il entreprend de représenter ont un caractère nécessaire de terreur, de pitié ou de tendresse, et cependant, en les transportant sur la toile, il semble n'avoir ressenti qu'une impression purement pittoresque, qu'un seul besoin, celui de l'harmonie linéaire. David est inhabile à rendre la douleur; voyez les attitudes théâtrales des femmes dans les *Horaces*, et le groupe si pauvre d'expression que forment dans *Brutus* la mère et les sœurs des deux victimes. Essaye-t-il de peindre les langueurs ou les agitations de l'amour; l'impuissance du sentiment est ici moins douteuse encore. Quoi de plus insignifiant que les traits, que les figures tout entières de Pâris et d'Hélène? En dehors de la précision souvent animée du style, de cette fermeté passionnée qui donne à la manière de David son originalité et son accent, trouvera-t-on dans aucune œuvre du peintre le signe d'une émotion profonde, la vive empreinte de l'inspiration? Partout l'ardeur à formuler une poétique, nulle part la verve et les effusions d'un poëte. Je me trompe : David connut un jour l'enthousiasme du cœur, et l'on verra tout à l'heure en face de quelle abominable idole; mais hormis ce jour glorieux et coupable à la fois, chaque moment de sa vie d'ar-

tiste fut consacré à la pratique de la règle, aux calculs patients, aux comparaisons attentives. M. Delécluze, pour caractériser le talent et le rôle de son maître, dit que « la qualité éminente de David est d'être un peintre vrai. » Or est-ce bien la vérité que David représente dans l'art, et ne serait-il pas plus exact de dire qu'il représente la volonté? Il n'a pas su être pleinement vrai, puisqu'il lui a manqué l'instinct des vérités morales, la vérité de sentiment; mais il a su, il a voulu surtout restituer aux formes pittoresques la simplicité et la noblesse, en contrôlant l'étude de la réalité vivante par les exemples de la statuaire antique. Pour entreprendre une pareille tâche, pour accomplir dans le domaine de l'art cette réforme assez semblable à la réforme littéraire tentée par Alfieri vers la même époque, il faut être doué d'une résolution et d'une persévérance peu communes. David n'ouvrit à la peinture un horizon que relativement nouveau : il ne fut, à tout prendre, ni un inventeur, ni un initiateur suprême; mais il eut le mérite de remettre en honneur de sages lois méconnues depuis longtemps. S'il est juste de ne pas saluer en lui un artiste de génie, il faut au moins l'honorer comme un de ces talents éminemment utiles qui refont à propos la grammaire de l'art et en définissent clairement la syntaxe.

Peut-être cette prédominance de la volonté sur le sentiment, que laissent voir les œuvres du peintre, expliquerait-elle le rôle que joua l'homme public dans les événements de la Révolution. Certes on serait mal venu à essayer de justifier la carrière politique de David : trop de faits accablants interdisent même la tentation de l'excuser, et le moins qu'on puisse dire en s'autorisant seulement des tristes discours du député de Paris, c'est qu'il se montra aussi niais dans son exaltation révolutionnaire qu'impitoyable dans ses

vengeances. Et de qui avait-il à se venger, grand Dieu! Des membres de l'Académie. Ils s'étaient empressés de l'accueillir dans leurs rangs, et le jour où, fulminant à la tribune de la Convention[1] un réquisitoire contre ses confrères, il prétend découvrir « dans toute sa turpitude l'esprit de l'animal qu'on nomme académicien, » comment n'a-t-il pas honte de lui-même, lui qui a dû ses premiers succès, que dis-je, la vie peut-être à l'un de ceux qu'il poursuit maintenant de ses outrages[2]? Avait-il mieux le droit d'invectiver contre le trône? Mais cet homme qui ne veut voir dans les souverains que « des tyrans redoutant jusqu'aux images des vertus, » dans les grands que « des sybarites gorgés d'or, » demandant aux arts « la satisfaction de leur orgueil ou de leur caprice, » oublie donc qu'il a été, lui le peintre de la vertu, pensionné, applaudi, encouragé de toutes façons par ces apôtres du vice? Enfin se souvenait-il davantage des amis de sa jeunesse, du noble André Chénier par exemple, celui qui, osant se glorifier de son amitié pour Marat, immortalisait sur la toile cette erreur effroyable? Non, les fureurs de David ont la même origine que les faiblesses de sa pensée. A force de se roidir dans un système de réforme à outrance, il n'a plus, même en face du bien, qu'un cœur atrabilaire ou infirme. Terroriste ou peintre, il ne prend conseil

[1] 8 août 1793.

[2] Doyen s'était montré de très-bonne heure favorable à David, qui cependant ne put obtenir le grand prix de Rome qu'en 1775. L'année précédente, il avait échoué pour la quatrième fois. Vaincu par le découragement, il résolut de se laisser mourir de faim, et vingt-quatre heures s'étaient écoulées déjà lorsque Doyen réussit à se faire ouvrir la porte de la chambre où David se tenait renfermé. A force d'exhortations et de prières, le peintre académicien finit par triompher du désespoir de son jeune protégé, qu'il servit ensuite avec un redoublement de zèle quand vint l'époque d'un nouveau concours.

que de son cerveau, et les emphatiques pauvretés qu'il s'en vient débiter à la tribune trahissent, aussi bien que la composition théâtrale du *Serment du Jeu de Paume*, la rigueur du parti pris, une froide imagination et un dogmatisme sans entrailles.

Nous l'avons dit pourtant, David obéit une fois à de plus chaleureux instincts. Ce fut, — hélas! — lorsqu'il peignit ce portrait de *Marat*, que le nom du modèle condamne à l'infamie, mais que le talent du peintre a élevé au rang des chefs-d'œuvre. Essayez de vaincre la répulsion que vous inspire la renommée de l'abject héros; oubliez, s'il se peut, l'immoralité du spectacle pour le caractère de la mise en scène : quelle ample simplicité, quelle verve! Nulle ostentation de science, point d'archaïsme ni de fausse grandeur comme dans le portrait de *Lepelletier de Saint-Fargeau*, peint par David quelques mois auparavant. Ici la puissance du style ressort de sa justesse même, et les moyens employés s'approprient si exactement au sujet, que partout ailleurs ils sembleraient hors de propos ou de mesure. Que l'on veuille bien examiner les conditions particulières de ce thème hideux. A ne considérer que sa laideur physique, Marat était de nature à décourager le pinceau. De plus, comment donner au portrait une certaine dignité pittoresque, quand la composition de ce tableau n'a d'autres éléments qu'une baignoire, un escabeau et quelques chiffons? Ou le peintre se contentera de reproduire le fait brut, et le résultat de cette transcription sera aussi peu conforme aux lois de l'art que le style d'un procès-verbal peut l'être aux exigences littéraires, ou bien il réformera si complétement la réalité, que son œuvre n'en reflétera plus rien. Le difficile en pareil cas est de se tenir en garde aussi bien contre l'imitation servile que contre l'infidélité prétentieuse, et c'est

ce double écueil que David a su admirablement éviter. Rien de plus vrai et en même temps rien de plus imposant que l'aspect général de la scène. Et si l'on étudie les détails, comment ne pas reconnaître partout, dans l'expression du visage, dans le dessin du bras qui pend hors de la baignoire, dans l'effet du fond et des accessoires, dans le coloris même, cette habileté supérieure qui consiste à concilier le naturel et la majesté ? La majesté ! peut-on prononcer ici un pareil mot sans que la conscience se révolte ? Ce sera là le juste châtiment des égarements de David. Jamais il ne prouva mieux que dans son *Marat* la vigueur de sa manière, jamais il ne fit acte plus formel de grand peintre, et cependant cette toile ne peut être mise en lumière qu'au risque de diffamer sa mémoire. Honteux chef-d'œuvre propre à exciter du même coup l'admiration et l'horreur, et qui, digne d'un musée, méritera toujours d'être enseveli dans le cabinet de quelque curieux !

Le portrait de *Marat* et celui de *Lepelletier de Saint-Fargeau,* offerts, comme on sait, par David à la Convention nationale, — quelques têtes peintes sur la toile où il devait reproduire son dessin du *Serment du Jeu de Paume*, — l'ébauche du jeune *Barra mourant*, — tels sont les travaux qui résument à la fois la période révolutionnaire dans la vie de l'artiste et, ce qui est infiniment plus honorable, une seconde phase dans son talent. Nous ne parlons pas de certains plans pour les fêtes publiques, d'un projet de statue colossale du *Peuple français*, et de quelques autres essais du même ordre : rêves présomptueux d'un esprit qui prend des travestissements de rencontre pour le vêtement de la poésie et de grossières idées pour des idées fortes. Le tout n'honore que fort peu le crayon de David ; mais les œuvres de son pinceau durant cette époque gardent,

au point de vue de l'art, un mérite et un intérêt tout autres. Le style dans les premiers tableaux du maître a quelque chose de tendu, de détaillé à l'excès; dans ceux qui suivirent, la fermeté de l'exécution s'allie au contraire à une certaine liberté. La correction n'y est pas comme autrefois aride, la sobriété du coloris ne dégénère plus en monotonie, et, — sauf les réserves déjà faites en ce qui concerne l'invention, — le portrait de *Lepelletier*, la figure nue du jeune *Barra*, morceau charmant, bien qu'un peu recherché, et même les fragments peints du *Serment du Jeu de Paume* révèlent un progrès que viendra bientôt confirmer le tableau des *Sabines*, l'œuvre la plus considérable à tous égards qu'ait laissée David.

A l'époque où David ébauchait cette toile célèbre, il n'avait pas seulement modifié sa manière; un changement plus radical encore s'était accompli dans ses opinions, dans sa vie. On était en 1795, et le peintre de Marat, l'ami de Robespierre n'avait pu échapper qu'à grand'peine aux vengeances qu'appelait sur sa tête la réaction contre ses complices. Accusé devant la Convention quatre jours après le 9 thermidor, David s'était efforcé de se faire pardonner ses terribles erreurs en les attribuant à l'influence que Robespierre avait exercée sur lui « par ses sentiments hypocrites... Personne, ajoutait-il, ne peut m'inculper plus que moi-même. On ne peut concevoir jusqu'à quel point ce malheureux m'a trompé. » Et, comme pour s'humilier davantage, il rejetait sur je ne sais quels accidents de santé son absence de l'Assemblée pendant la journée du 9 thermidor. M. Delécluze, alors enfant, assistait par hasard à cette séance où David expiait ses sinistres liaisons dans les angoisses de la peur et sous les outrages; il la décrit en quelques lignes avec l'émotion d'un honnête homme et le sentiment pitto-

resque d'un artiste : « Le représentant du peuple, le peintre David, dit-il, était à la tribune où il balbutiait quelques paroles sourdes qu'il cherchait, mais en vain, à opposer à la fureur de plusieurs de ses collègues acharnés à le faire décréter d'accusation. Il était pâle, et la sueur qui tombait de son front roulait de ses vêtements jusqu'à terre, où elle imprimait de larges taches. Etienne, — M. Delécluze ne consent à se mettre en scène qu'à l'ombre de ce prénom, — Etienne avait souvent entendu parler des tableaux des *Horaces* et de *Brutus ;* il savait que David était le peintre le plus renommé de l'époque : aussi, malgré les charges terribles qui sélevaient contre cet homme, ne fut-il frappé que de l'idée de voir le plus habile artiste de France menacé d'une mort prochaine. » Cependant cette vie, un moment si compromise, cessa bientôt d'être en danger. Un emprisonnement de quelques mois, suivi à la vérité d'une détention nouvelle après un court intervalle de liberté, tel fut le châtiment infligé à David, qui, une fois guéri de sa fièvre révolutionnaire, se garda soigneusement et en toute occasion d'en laisser soupçonner un nouvel accès. Mais revenons au tableau des *Sabines*, dont la première pensée occupa l'ex-membre du comité de sûreté générale pendant qu'il était détenu à la prison du Luxembourg.

David, en combinant les éléments de sa nouvelle composition, voulait prouver par le choix du sujet que désormais n'imposait plus à l'art une signification politique, et, par l'exécution, qu'il renonçait en partie au système d'anachronisme adopté dans ses premiers ouvrages. Les bas-reliefs de la colonne Trajane et en général les sculptures romaines appartenant à l'époque des empereurs lui avaient servi de types pour les *Horaces* et pour le *Brutus*. Il se proposait maintenant de choisir ses modèles parmi les monuments d'un art

plus pur, et, comme il le disait lui-même, de donner à son tableau un caractère « plus grec. » Or ce caractère de beauté primitive que David rêvait pour ses *Sabines*, bien des concessions académiques, bien des sacrifices au goût conventionnel et théâtral l'altèrent, soit dans l'ordonnance de l'ensemble, soit dans l'agencement des détails, et il faut avouer que les efforts tentés ici pour se rapprocher du style grec se traduisent surtout par la nudité des personnages. Encore remarquera-t-on que, par un étrange contraste, ces sauvages guerriers, ces héros si complétement dévêtus, portent des boucliers ou des casques dont les ornements accusent une civilisation et une industrie déjà singulièrement raffinées. Néanmoins, si, au lieu de s'attacher aux imperfections morales et à l'invraisemblance de la composition, on examine comment chaque morceau est étudié et rendu, il est impossible de ne pas admirer presque partout la rare élégance des contours, la précision souple du modelé et, — qualité nouvelle chez le le peintre des *Horaces*, — une véritable aisance de pinceau. Le coloris même, quoique un peu gris, principalement dans le ciel et les fonds, n'a plus cette pesanteur ou cette aridité qui lassait ailleurs le regard ; le dessin, sans affecter l'asservissement à la nature, est, excepté dans les chevaux, d'une justesse à peu près irréprochable. C'est par la justesse, par une proportion savante entre la beauté idéale et l'exactitude matérielle des formes que le tableau des *Sabines* commande l'étude et le respect. Il est difficile, je le sais, même en face de cette figure de Romulus, dessinée avec tant de résolution et de finesse, même en face de cette jeune mère qui s'élance en élevant son enfant au-dessus des combattants, d'oublier la fatigue et les efforts de patience qu'a pu coûter, pendant les années de collége, la reproduction au *crayon manié* des classiques beautés des *Sabines*. Qui de nous pour-

tant, en relisant les livres sur lesquels il pâlissait à la même époque, ne s'est surpris à les goûter, à y découvrir un charme que son inexpérience et l'ennui de la tâche ne lui avaient pas permis d'abord de pressentir? Un examen impartial du tableau de David amènerait le même résultat, et tel qui ne l'entrevoit aujourd'hui qu'à travers ses souvenirs d'enfance s'étonnerait peut-être de rencontrer un art sagement sévère là où il n'apercevait autrefois que les témoignages du pédantisme.

Les *Sabines* pourtant, malgré les hautes qualités qui distinguent ce tableau, n'appartiennent pas, même au point de vue de la forme pure, à la classe des ouvrages excellents. C'est de la perfection du dessin qu'elles tirent leur valeur principale ; mais ce dessin, si beau qu'il soit, ne porte pas comme celui des grands maîtres l'empreinte de l'imagination et d'un sentiment profondément original. Il atteste un goût remarquablement judicieux, un soin jaloux de la correction : il n'a pas la fierté qui se manifeste par exemple dans les moindres travaux des dessinateurs italiens. En un mot, la forme, telle que la comprend David, est plutôt l'objet d'une imitation choisie que le principe d'une invention. Il n'en faut pas moins, pour choisir et pour imiter ainsi, une somme de talent bien au-dessus de l'ordinaire, et si l'on ne retrouve dans les *Sabines* ni le grandiose, ni cette délicatesse exquise dont les écoles florentine et romaine ont eu plus qu'aucune autre le secret, on y reconnaît une science rare, une netteté d'exécution qui depuis plus d'un siècle manquait aux œuvres de l'école française.

Il est très-regrettable d'ailleurs que David n'ait pas craint de pousser jusqu'à ses conséquences extrêmes la réforme qu'il venait d'introduire dans la peinture, et que, au lieu de s'en tenir aux progrès déjà accomplis, il se soit fait un

devoir de travailler à épurer encore sa manière. Qu'arriva-t-il en effet ? A force de n'attacher à la figure humaine qu'un sens exclusivement plastique, à force de n'étudier dans les monuments de l'art antique que les apparences et le style, il se laissa aller à ne plus peindre que des corps inanimés ou des statues. L'emploi systématique du nu et le morcellement, par figures détachées, de l'ensemble d'une composition devinrent pour lui les conditions premières et comme les nécessités de la tâche. En procédant ainsi, David croyait de la meilleure foi du monde ressusciter l'esprit et les traditions de l'art grec ; il réussissait tout au plus à en reproduire la lettre, et confondant le calme avec l'inertie, la simplicité avec les intentions négatives, il achevait, à grand renfort de patience, son *Léonidas aux Thermopyles*, tableau froid à l'excès, où le mérite de quelques détails ne saurait racheter la nullité de l'expression et l'insuffisance prétentieuse des formes générales.

Peut-être David lui-même éprouva-t-il quelque remords d'avoir exagéré à ce point les principes de sa méthode. On raconte, il est vrai, que peu d'instants avant de mourir il citait encore comme un morceau de premier ordre la tête du *Léonidas ;* mais il est assez présumable que dès long-temps les autres parties du tableau avaient cessé de lui inspirer le même orgueil. M. Delécluze, entre autres observations sur le *Léonidas aux Thermopyles,* fait remarquer avec raison l'espèce d'incohérence matérielle que présentent les groupes peints en 1800 et ceux qui ne furent terminés que quelques années plus tard. Les uns sont traités dans un goût expressément archaïque, les autres, tels que les deux jeunes soldats détachant leurs armes suspendues à un arbre, accusent l'étude scrupuleuse du modèle vivant. David avait-il reconnu les inconvénients de sa première

manière et voulait-il déjà faire justice de ses propres entraînements ? On serait tenté de le penser, à moins qu'il ne faille voir dans cette disparate qu'un souvenir involontaire des travaux pour lesquels l'artiste avait interrompu son *Léonidas*.

David venait, dans l'intervalle, de peindre le *Couronnement de Napoléon*, la *Distribution des aigles*, et ces sujets de l'histoire contemporaine lui avaient imposé l'obligation de consulter la nature de fort près. Déjà, dans son *Portrait équestre du premier consul*, il s'était permis quelque restriction à son système d'idéalisme ; ce système, il s'agissait maintenant de l'abandonner complétement et de revenir, sous peine d'erreur formelle, à la méthode plus large et plus naturelle que le maître avait suivie dans les œuvres de sa seconde manière. Malheureusement quelque chose des habitudes contractées depuis lors vint combattre et paralyser en partie les bonnes résolutions de David. Nous ne parlons pas de la *Distribution des aigles*, tableau tout à fait manqué, que personne sans doute ne songerait à défendre ; mais nous ne pouvons, même en face du *Couronnement*, ne pas apercevoir ce qu'il y a d'incomplet et d'incertain dans ces tentatives faites par David pour se renouveler et réduire ses prétentions accoutumées. On a dit maintes fois que la partie du *Couronnement* qui avoisine l'autel est un chef-d'œuvre de vérité. Chef-d'œuvre, soit, à ne considérer que le reste du tableau ; mais que l'on choisisse d'autres termes de comparaison, que l'on rapproche, par exemple, le groupe qui environne Pie VII du portrait de Léon X ou de la *Messe de Bolsène* de Raphaël, combien cette vérité semblera-t-elle effacée et timide auprès de la simplicité sans contrainte et du naturel sans fausse honte du maître italien ! La figure de Napoléon elle-même, vraiment imposante d'ailleurs par

l'attitude, ne trahit-elle pas les préoccupations un peu mesquines du pinceau, ses hésitations et ses méfiances? Pourtant quoi de mieux fait pour le rassurer que les conditions particulières du sujet? quelles ressources pittoresques n'offraient pas à David l'auguste beauté de ses modèles, le lieu de la scène, la variété et la richesse des costumes! Avec de tels éléments, il lui suffisait, pour exprimer la grandeur, de tracer une image fidèle de la réalité. En voulant au contraire établir une espèce de compromis entre la sincérité et l'artifice, il n'est arrivé à produire qu'un *fac-simile* un peu bâtard, où percent, à côté d'une certaine volonté d'exactitude, des arrière-pensées académiques et la gêne qu'imposent à la main les doutes de l'esprit.

Le tableau du *Couronnement* et celui de *Léonidas*, auxquels il faut ajouter le portrait si justement célèbre du pape Pie VII, peuvent être considérés comme les derniers spécimens importants du talent de David. Le déclin de ce talent, déjà sensible dans le *Léonidas*, frappe encore plus les yeux quand on se trouve en face des œuvres qui suivirent, et il est au moins inutile de chercher à reconnaître le peintre des *Sabines* dans le peintre de *l'Amour et Psyché* ou de la *Colère d'Achille*. Ces deux toiles néanmoins, et quelques autres peintes par David pendant les dix années qu'il passa en Belgique, ne firent en apparence qu'ajouter à sa renommée lorsqu'elles furent exposées pour la première fois à Paris; mais l'esprit de parti ne demeura pas, à ce qu'il semble, étranger au succès qu'elles obtinrent alors, et peut-être les hommages rendus au peintre s'adressaient-ils plus directement encore à l'exilé. David, banni de France après la seconde restauration, mourut à Bruxelles en 1825.

Trente ans se sont écoulés depuis cette époque, et les souvenirs politiques qui se rattachent au nom de David

ne sauraient plus aujourd'hui égarer l'opinion sur la valeur réelle de ses travaux. En outre ces trente années ont vu se succéder dans le domaine de l'art bien des entreprises contraires qui n'ont pas laissé en définitive de tourner au profit de notre impartialité, et de nous enseigner la prudence. Pour juger David, nous sommes maintenant aussi loin des engouements des premiers jours que des injustices posthumes, et l'on n'aura à craindre le ressentiment d'aucun parti en ne donnant pleinement raison ni à ses enthousiastes, ni à ses détracteurs. Les toiles que nous avons mentionnées ne sont pas sans doute des œuvres de premier ordre, mais elles attestent, à des degrés divers, un talent remarquablement consciencieux, une science rare, et par-dessus tout une grande force de volonté. La volonté appliquée à l'expression de la forme sans inclination naturelle vers un autre but de l'art, telle est, il faut le redire, la qualité supérieure, tel est le caractère essentiel de ce talent ; c'est de là que lui viennent son genre de mérite et ses défauts. Aussi, tout en captivant l'attention, ne réussit-il jamais à émouvoir profondément. Avec moins d'imagination, David a quelque chose des goûts et des habitudes morales de Lebrun. Impuissant comme le premier peintre de Louis XIV à rendre les affections de l'âme, comme lui, il n'évite, en poursuivant la grandeur, ni l'apparat, ni les effets de théâtre, et, quelque dissemblables que soient les moyens employés, il n'est pas impossible de démêler sous la simplicité un peu fastueuse de David les instincts qui se traduisent chez Lebrun par l'ostentation formelle. Il serait oiseux d'ailleurs de pousser plus loin le parallèle, et d'insister sur l'analyse d'un talent que ses œuvres principales nous ont suffisamment expliqué. La part une fois faite à l'habileté et aux imperfections personnelles de David, il reste à apprécier l'étendue de son

influence sur les artistes qu'il a formés, à rechercher jusqu'à quel point cette influence a pu être féconde, et dans quelle mesure l'école française la subit encore aujourd'hui.

II

Lorsqu'on examine l'ensemble des tableaux, des sculptures, des objets d'art de toute espèce, produits en France depuis les dernières années du règne de Louis XVI jusqu'à la fin de l'Empire, il est difficile de ne pas être fatigué de leur apparence uniforme. Partout ou presque partout une soumission aveugle aux doctrines régnantes, une rivalité de monotonie pour ainsi dire, et, sous des dehors assez froids, un *classicisme* fanatique. A ne parler que de la peinture, supprimez les *batailles* de Gros, les toiles de Prud'hon, de Granet, les premiers ouvrages de M. Ingres : où trouverez-vous des signes très-évidents d'indépendance? De là ces accusations de despotisme tant de fois portées contre David, de là les reproches auxquels les travaux de ses imitateurs servent communément de prétexte. Est-il bien juste pourtant d'attribuer ainsi au maître tous les torts des disciples, et, en le rendant responsable de l'ennui que peut nous donner son école, faut-il fermer les yeux à certaines qualités qu'elle lui doit? Il est clair que sans les exemples de David une foule d'artistes médiocres eussent laissé en repos les héros de l'histoire ancienne et les monuments de la statuaire grecque ou romaine. Où serait le profit après tout, puisqu'ils n'eussent fait qu'appliquer à la reproduction d'autres modèles leur chétive habileté? Mais sans ces mêmes exemples, quelques talents véritables se seraient-ils aussi sûrement mis en lumière, et compterions-nous, à l'honneur de l'école fran-

çaise, des œuvres comme l'*Atala,* le *Déluge* ou la *Psyché?* Certes, ce ne sont pas les leçons de David qui ont pu doter Girodet de ses instincts poétiques, ni Gérard de son imagination ingénieuse ; est-ce une raison cependant pour méconnaître la part qu'elles ont eue au développement de ces facultés natives, et les deux peintres, comme plusieurs de leurs condisciples, n'ont-ils pas au moins acquis près de leur maître le goût de la correction et une savante expérience du dessin?

D'ailleurs il semble malaisé de concilier l'intolérance et la tyrannie prétendues de David avec l'estime qu'il professait pour certaines œuvres fort peu conformes aux siennes. Lui qui qualifia tout d'abord de « talent sûr » le talent si longtemps contesté de Prud'hon, lui qui louait aussi haut que personne la fougue de Gros et jusqu'à « l'énergie » de Hennequin, — auteur de ce tableau d'*Oreste* où des juges moins indulgents ne trouveraient à signaler qu'une médiocre audace, — craignait-il donc si fort les démentis à sa manière et l'esprit d'insubordination? Disons plus : les efforts de la réaction *romantique*, dirigés en apparence contre les théories de David, se trompèrent d'objet, et ne purent ruiner, au lieu de ces principes mêmes, que l'application qui en avait été faite à côté de lui et souvent malgré lui. L'imitation abusive de l'antique et l'immobilité pittoresque appelaient sans doute une réforme; mais en prétendant restaurer le culte de la nature, faisait-on autre chose que reprendre l'œuvre commencée une quarantaine d'années auparavant? Il y avait innovation dans les formes; au fond, les intentions étaient presque les mêmes, en ce sens qu'on visait à réagir, comme autrefois David, contre l'affectation et les excès de la pratique. Les plus ardents novateurs sortirent, on le sait, de l'atelier de Guérin[1]. Or la violence de

[1] Notons en passant une inadvertance et une erreur dans les pages

la révolte ne prouverait en réalité que l'insuffisance des enseignements de cet artiste. D'une part elle est justifiée par les derniers et assez faibles ouvrages de Guérin, de l'autre par les succès de ses plus infidèles disciples, Géricault, Sigalon, MM. Delacroix et Scheffer. Qu'y a-t-il en tout cela qui incrimine sérieusement David? Le moment était arrivé de secouer le joug, je le veux bien; mais il avait fallu, pour que ce joug devînt insupportable, qu'il eût été imposé de seconde main. Il ne sera pas inutile d'ajouter que David n'avait pas été le maître de Guérin, et que celui-ci, en cherchant à l'imiter, obéissait par conséquent, non à des ordres reçus, mais bien à des entraînements de son choix.

Il n'est donc que strictement juste de ne pas confondre David avec tous ses sectateurs et de lui demander compte seulement, au lieu d'abus qui ne sont pas de son fait, de l'autorité directe qu'il exerça. Et d'abord quel est le rôle d'un maître? en quoi consistent ses devoirs? jusqu'où peut s'étendre son action sur l'esprit des élèves? S'il suffisait, pour enseigner la peinture, d'expliquer des procédés matériels et d'en surveiller l'emploi, nul doute que tout homme vieilli dans le métier pût convenir à cette modeste besogne. Au lieu d'un artiste dirigeant ses disciples, il n'y aurait en ce cas qu'un patron entouré de ses apprentis, et ceux-ci, une fois en possession des recettes, arriveraient vite à les pratiquer à souhait; mais les conditions à remplir ne sont ni si simples ni si faciles. La tâche du maître a un caractère

que M. Delécluze a consacrées à Pierre Guérin. En citant les ouvrages les plus importants de l'artiste, M. Delécluze oublie de mentionner la *Clytemnestre*, tableau bien remarquable pourtant, et le meilleur spécimen peut-être de ce talent un peu grêle, mais très-ingénieux au fond, très-judicieusement inspiré. En outre, M. Delaroche est, à deux reprises, classé parmi les élèves de Guérin, quoique M. Delaroche n'ait jamais eu d'autre maître que Gros.

complexe ; il doit initier les jeunes gens qui lui sont confiés aux secrets techniques que l'expérience lui a révélés, et leur transmettre ses propres principes ; il doit, d'un autre côté, faire jusqu'à un certain point abnégation de son sentiment personnel en face des inclinations particulières qu'il entrevoit, des résistances instinctives qu'on lui oppose. On conçoit dès lors la nécessité d'une pénétration aussi fine qu'impartiale. C'est peu de signaler à un élève les fautes de proportion qu'il a pu commettre, ou la discordance des tons qu'il a employés dans l'imitation d'un modèle : les avis de ses camarades éclaireraient au besoin celui qui a failli de la sorte, et l'intervention du maître en pareil cas n'est pas d'une utilité indispensable. En revanche, cette intervention peut et doit être très-efficace là où il s'agit de tendances à développer, d'hésitations à vaincre, de progrès à stimuler. Il faut enfin que les leçons soient données non en vertu d'un système immuable et uniforme, mais en raison des besoins, des dispositions de chacun, et que, hormis certaines lois impérieuses pour tous, il n'y ait rien dans les avis du maître qui ne se plie aux aspirations et aux préférences individuelles.

Cette habileté à deviner les aptitudes, cette faculté de s'oublier soi-même pour tenir compte avant tout des inclinations d'autrui, David les possédait à un degré remarquable. Il va sans dire qu'il ne poussait pas le désintéressement si loin, qu'il répudiât ses propres doctrines en entrant dans l'atelier de ses élèves. Là comme ailleurs, il admirait hautement l'antique et en recommandait l'étude ; mais il ne parlait ainsi qu'aux jeunes gens dont l'organisation lui semblait assez forte pour être mise au régime qu'il avait suivi lui-même. Les exemples qu'il proposait aux autres étaient, suivant le cas, les tableaux italiens ou même ceux des petits maîtres flamands. Partout où il surprenait quelque trace

d'originalité, quelque indice d'une vocation spéciale, il acceptait sans difficulté le genre de talent qui se révélait à lui, si éloigné que pût paraître ce talent des goûts héroïques de l'époque. M. Delécluze, dans un des chapitres les plus intéressants de ses *souvenirs*, nous montre David passant en revue les travaux de ses élèves, et distribuant le blâme ou les encouragements tantôt dans un langage au moins familier, tantôt en termes sérieux, toujours avec l'accent de la raison et un vif sentiment de l'art. « Tu mets la charrue avant les bœufs, dit David à l'un de ceux qui se préoccupaient de la couleur plus que du dessin ; mais c'est égal, fais comme tu sens, copie comme tu vois, étudie comme tu l'entends, parce qu'un peintre n'est réputé tel que par la grande qualité qu'il possède, quelle qu'elle soit : il vaut mieux faire de bonnes bambochades, comme Téniers ou van Ostade, que des tableaux d'histoire, comme Lairesse et Philippe de Champagne. » Puis, désignant un autre élève, qui devait au reste pleinement justifier les prédictions du maître : « Celui-là a ses idées, il a son genre. Ce sera un coloriste ; il aime le clair-obscur et les beaux effets de lumière. C'est bon, c'est bon ; je suis toujours content quand je m'aperçois qu'un homme a des goûts bien prononcés. Tâchez de dessiner, mon cher Granet, mais suivez votre idée. » Malheureusement, ce que David démêlait dans les études de Granet, ces « idées » qu'il l'exhortait à suivre, tout cela se rencontre bien rarement dans un atelier, si nombreux qu'il soit, et celui de David, plus favorable qu'un autre à l'éclosion du talent, ne pouvait cependant en multiplier les germes. Huit ou dix élèves bien doués surent faire tourner au profit de leurs instincts les leçons qu'ils avaient reçues de leur maître ; mais en regard de ces intelligences d'élite, cent autres essayèrent de suppléer par de malencontreux emprunts à leur indigence

personnelle. On sait les contrefaçons qui se succédèrent pendant trente années et la fatigue qui s'ensuivit. A qui la faute toutefois? Rien ne serait moins équitable que de s'en prendre à David de cette fécondité impuissante. Autant vaudrait confondre Michel-Ange avec ceux qui le parodièrent, ou bien imputer à Corrège les excès de manière qui choquent dans les œuvres de ses imitateurs.

David d'ailleurs craignait si fort d'imposer sa doctrine à ses élèves, il prétendait si peu les asservir, que plusieurs d'entre eux, se jugeant par trop libres, résolurent de chercher au delà des préceptes du maître les lois fixes qui devaient les régir, la foi qu'il convenait définitivement d'embrasser. A leur avis, David avait entrevu seulement le vrai et le beau qu'ils se sentaient appelés à découvrir. Sa réserve était taxée par eux de mollesse; son admiration pour l'antique restait entachée de banalité et d'erreur, puisqu'elle se portait aussi bien sur les œuvres appartenant au siècle et au pays d'Auguste que sur les œuvres grecques du temps de Périclès. Le culte absolu du beau, tel qu'on l'avait compris et exprimé en Grèce jusqu'à Phidias, la condamnation en masse de ce que l'art avait produit depuis lors, y compris tous les tableaux italiens, tels étaient les fondements du système : système assez radical, on le voit, et dont les adeptes s'intitulaient les *primitifs*, ou, moins modestement encore, les *penseurs*. Cette étrange secte eut, de 1797 à 1803 environ, sinon une importance réelle, au moins quelque notoriété. Il est vrai qu'à ses prétentions de réforme dans l'art se mêlaient je ne sais quelles arrière-pensées de régénération sociale, et la curiosité pouvait jusqu'à un certain point être éveillée par les théories de ces novateurs, qui tout en formulant leur esthétique, proposaient par surcroît aux peuples de faire bon marché des

mœurs et des croyances modernes. Ajoutons que deux des *penseurs*, vêtus, l'un en Agamemnon, l'autre en Pâris, s'étaient généreusement promenés aux Tuileries dans le dessein de convertir la foule et de lui inculquer le goût du beau. Un pareil acte de courage avait peu de chances d'être imité ; mais on s'en occupa un moment, et la secte, sans recruter de nouveaux adhérents, réussit au moins à faire quelque peu parler d'elle. Quant aux tableaux au moyen desquels on entendait démontrer les hérésies de David et l'excellence du dogme *primitif*, il faut bien dire qu'ils ne virent jamais le jour. Tout se passa entre les initiés en oisives contemplations devant quelques statues du Musée, en conciliabules où le chef de la troupe, un jeune homme nommé Maurice Quaï, dissertait sur la philosophie de l'art, où Charles Nodier figurait à titre de rapsode et tenait la lyre. Aucune main ne tenait les pinceaux. Aussi que reste-t-il aujourd'hui des *penseurs* et de leur entreprise ? Un vague souvenir de quelques fantaisies extravagantes ou puériles et une brochure de Charles Nodier, les *Essais d'un jeune barde*, dont les fragments cités par M. Delécluze ne semblent pas de nature à sauver de l'oubli ni la doctrine même, ni celui qui s'en était fait l'apôtre, — ce Maurice Quaï, que le futur auteur de *Smarra* compare pourtant sans marchander à Moïse, à Homère, à Pythagore, voire « au Tout-Puissant et au Jupiter de Myron. »

Cependant, en dépit de cette espèce de sédition qui s'éleva tout à coup dans l'atelier du maître, et que fomentèrent pendant quelques années tous les paresseux intéressés à s'enrôler parmi les *penseurs*, David conserva jusqu'au bout son autorité et son attitude de chef : autorité fort peu tyrannique, nous l'avons dit, mais que chacun acceptait sans la discuter. Quelques paroles d'approbation adressées à un

élève suffisaient pour enorgueillir celui-ci et lui assurer l'estime de ses condisciples. En dehors de ces succès à huis clos, le titre seul d'élève de David était auprès des hommes du monde une recommandation et presque une garantie de talent; à plus forte raison, les éloges publics donnés par le maître à tel tableau qui venait de se produire décidaient-ils de l'avenir d'un peintre et de sa renommée. La foule recueillait avidement au salon les jugements de l'oracle, comme plus tard les *mots* de Gérard circulaient de bouche en bouche et dirigeaient infailliblement l'opinion : avec cette différence toutefois que les arrêts prononcés par Gérard n'étaient pas toujours sans profit direct pour lui-même, et que David au contraire ne se préoccupait en pareil cas ni de l'accroissement de sa gloire, ni des intérêts de sa situation. De là cette reconnaissance et ce respect filial qu'il inspira de tout temps aux artistes dont il avait favorisé les débuts; de là cette dépendance volontaire qui se prolongea chez les plus illustres d'entre eux, chez Gros par exemple, bien au delà du terme de l'apprentissage. Passés maîtres à leur tour, ils se regardaient encore comme soumis à la discipline; ils persistaient à s'intituler élèves de l'homme dont ils étaient devenus les rivaux.

Les choses ont singulièrement changé depuis lors. Aujourd'hui le premier soin d'un peintre ayant bien ou mal achevé ses études est de renier ouvertement celui qui les a dirigées. Il affecte la plupart du temps de dédaigner non-seulement les enseignements reçus, mais aussi l'autorité personnelle et le talent de son maître, et l'on peut citer comme des exceptions assez rares les élèves qui, au sortir d'une école ne sont pas allés grossir les rangs ennemis. Ne faut-il voir là pourtant que des témoignages d'ingratitude? Les conditions mêmes de l'éducation actuelle, les

incertitudes de ceux qui en prennent la charge ne justifient-elles pas en partie ces apparentes trahisons ? Bien souvent, à l'époque où nous vivons, un artiste n'a pu vieillir dans les succès qu'en changeant sans cesse sa manière en raison des goûts, des modes de chaque moment. Au lieu de suivre invariablement la voie qu'il aura jugée la meilleure, il se détourne pour guetter d'où vient le vent et se diriger en conséquence : exemple dangereux ou en tout cas malaisément profitable à des gens qui espéraient recevoir des notions fixes et des convictions. Le moyen de prêcher aux autres ce qu'on n'est pas bien sûr de croire soi-même ? Comment présenter à titre de vérités des principes qu'on rétractera peut-être demain ? comment surtout inspirer aux élèves un patient et sérieux amour de l'art, quand, soi-même on n'a d'amour que pour la vogue, de confiance que dans le succès immédiat ? Rien de plus naturel alors que le relâchement des liens entre le maître et les disciples. Ceux-ci, pressés de faire figure et de se signaler à tout prix, ne consultent que leur ambition, et ne se mettent guère en peine de ce que pourra dire ou penser d'eux l'artiste qui n'a été que leur chef nominal. Ils ne songent ni à continuer un système, ni à défendre, à honorer une cause commune ; c'est à eux seuls qu'ils entendent faire honneur ; ce qu'ils veulent uniquement mettre en relief, c'est leur mérite ou plutôt leur personne. Sous ce régime d'indépendance excessive, il peut y avoir bon nombre de talents, mais ces talents se contredisent et s'insultent en quelque sorte ; le doute s'installe dans tous les esprits, parce que le bien et le mal se rencontrent un peu partout ; bref, il n'y a plus d'école, partant plus de foi ni de progrès soutenu.

Les œuvres de David et celles des peintres qu'il a formés, — je ne parle bien entendu, que des plus dignes, — ont

au moins cette unité de physionomie sans laquelle l'art d'une époque court risque de laisser peu de traces. Ce n'est pas que la similitude soit ici tellement complète, qu'on ne puisse reconnaître, sous les traits généraux de la race, les caractères particuliers et comme le tempérament de chaque talent. Dans les tableaux de Drouais et de son contemporain Fabre, une certaine originalité se fait jour à travers des dehors d'imitation formelle. Depuis Girodet et Gérard jusqu'à M. Ingres et Léopold Robert, les artistes éminents qui se sont succédé dans l'atelier de David n'y ont pas, tant s'en faut, transformé leur nature; mais tout en obéissant à des instincts différents, tout en vivant de leur vie propre, ces divers talents se relient entre eux par une sorte de solidarité, par un fonds de croyances communes. Sans doute, au point de vue de la forme, il n'y a que de lointaines analogies entre le *Déluge* et l'*Apothéose d'Homère*, entre la *Psyché* et les *Moissonneurs dans les marais Pontins*. Niera-t-on cependant que ces nobles ouvrages procèdent d'inspirations à peu près semblables, qu'ils aient pour objet l'expression d'une idée poétique, pour principe l'étude de l'antique et d'un même ordre de beau ? Il n'est pas jusqu'à leurs imperfections, jusqu'à cette correction et cette dignité parfois un peu pénibles qui ne les rattachent les uns aux autres et n'achèvent d'en déterminer le caractère identique.

La réforme entreprise par David et continuée sous ses yeux, ou après lui pendant un demi-siècle, a donc toute l'importance d'un grand fait dans l'histoire de la peinture française. Il n'y a pas lieu néanmoins de considérer cette révolution comme un de ces événements décisifs qui ouvrent à l'art une ère nouvelle et une voie de progrès imprévu. David et ses élèves ne se séparèrent en réalité de leurs prédécesseurs immédiats que pour suivre à leur manière

les anciens errements de l'école. Bien avant eux on s'était épris en France de la grandeur et de la simplicité antiques: Poussin et ses contemporains le prouvent suffisamment. Dès longtemps, la raison, le goût de l'exactitude, les arrière-pensées littéraires, avaient donné aux œuvres de la peinture française leur signification et leur valeur. Depuis Jean Cousin jusqu'aux derniers survivants de l'école du dix-septième siècle, depuis Clouet jusqu'à Rigaud, les peintres d'histoire ou de portrait ont, à la diversité des styles près, la même volonté de ne rien laisser d'indéfini, le même besoin d'exprimer clairement des intentions avant tout ingénieuses : il n'avait pas fallu moins que les enivrements de toutes les classes au temps de la régence et sous le règne de Louis XV pour que les héritiers d'une si sage méthode en vinssent à la répudier sans scrupule. David eut le grand mérite de rompre en visière avec ces décorateurs d'opéra ou de petites maisons. Il régénéra la peinture sans pour cela y introduire un élément absolument nouveau. En un mot, lui et les hommes imbus de ses principes confirmèrent des progrès appartenant à d'autres époques, et retrempèrent à ses vraies sources l'art français, faussé dans ses formes aussi bien que dans son génie. Les excès survenus depuis lors n'ont pu anéantir les effets de cette réaction salutaire. Le bien qu'elle devait amener subsiste, même aujourd'hui, malgré tant de dangereux efforts en sens opposé, malgré la servilité ou la maladroite obstination des copistes et le zèle révolutionnaire de leurs ennemis. A examiner de près les résultats, le mouvement imprimé par David à la marche de l'école semble n'avoir été ni suspendu, ni même ralenti par ces résistances successives de l'esprit stationnaire ou anarchique. On a pu tour à tour reproduire à satiété les surfaces de la manière du maître, ou la contredire au moyen d'œu-

vres tout aussi superficielles sans être beaucoup plus originales ; mais, dans la première période, il faut distinguer des imitateurs à courte vue ceux qui surent pénétrer au delà du fait et comprendre le sens même des exemples qu'ils se proposaient ; dans la seconde, il n'est pas moins juste, en réprouvant les aberrations des sectaires, d'accepter certaines réformes légitimes, certains progrès accomplis par les chefs de la faction *romantique*, comme on disait alors. A quoi bon d'ailleurs revenir à ces distinctions de partis, à des catégories détruites, à des mots vides de sens aujourd'hui ? David n'a plus maintenant ni séides, ni adversaires. Sa cause a cessé de se confondre avec celle d'un *classicisme* suranné ; son nom ne peut plus servir d'enseigne aux apologistes ou aux détracteurs de la foi académique. L'école est aussi bien guérie, en ce qui le concerne, de la manie d'imitation que des fiévreuses injustices auxquelles elle s'abandonna ensuite ; toutefois elle subit encore, sans vouloir peut-être se l'avouer, les conséquences lointaines de la venue de David. On n'en est plus depuis longtemps à copier avec une respectueuse niaiserie le style du maître, à se morfondre dans des essais tout matériels pour s'assimiler sa pratique ; mais on a fini, volontairement ou non, par admettre ses principes, quitte à les interpréter suivant les besoins actuels et à en modifier à certains égards l'application.

Deux faits principaux ressortent de la situation où se trouve l'école française depuis quelques années : l'étude de plus en plus attentive de la nature, l'intelligence plus pénétrante que jamais de l'antiquité et des maîtres. Laissons de côté les sophismes ou les déloyautés pittoresques, les effigies de la réalité vulgaire, et toutes ces jactances de pinceau qu'on essaye de nous donner pour des révélations prophétiques, mais qui ne seront, — nous l'espérons bien,

— que des accidents sans conséquences durables. Les talents considérables de notre temps ne procèdent-ils pas, soit de la vérité sentie et reproduite sous des aspects encore inaperçus jusqu'ici, soit d'une connaissance profonde des monuments de l'art ancien? David, en discréditant les conventions et la routine, préparait les progrès qui se poursuivent aujourd'hui; il ouvrait la double voie où nous voyons marcher des artistes fort indépendants les uns des autres, mais que de près ou de loin il guide encore. Bon nombre d'entre eux ont été formés directement par M. Ingres ou influencés par ses exemples, c'est-à-dire, dans une certaine mesure, par la tradition même de David. D'autres, sans faire cause commune avec le plus illustre représentant de cette tradition, n'ont pas pour cela rompu avec elle : ils l'ont interprétée, eux aussi, en se préoccupant surtout de l'imitation de la nature, qu'elle leur prescrivait. Envisagées ainsi, les deux grandes divisions qui séparent l'école contemporaine n'en demeurent pas moins tranchées; elles ont seulement un point de départ unique, ou plutôt elles témoignent en même temps de l'action utile exercée par David et de la perpétuité des principes auxquels il a obéi à son heure, mais qu'il n'a pas spontanément institués. C'est qu'en effet une école ne subsiste qu'à la condition de garder le souvenir et l'intelligence de son passé; elle ne vit qu'en vertu des lois que lui imposent ses origines, ses progrès antérieurs, ses vieilles tendances. Ou elle se développe en rajeunissant une doctrine permanente, ou elle se perd, comme autrefois l'école florentine, dans des efforts de transformation impossible. Loin de nous la pensée d'immobiliser l'art, et de le condamner, sous prétexte de piété envers les ancêtres, à l'imitation matérielle et aux redites; mais, de même que les lettres françaises gardent à toutes les épo-

ques un caractère de netteté incomparable, ce fonds de bon sens, si rare partout ailleurs que notre sol gaulois lui a donné son nom, de même en peinture on ne saurait impunément renoncer à ces inclinations sobres et sages, à ces habitudes judicieuses que nos maîtres ont perpétuées d'âge en âge. Là est la vraie gloire de l'art français ; c'est par là aussi que David et ses élèves se rattachent à leurs devanciers, et qu'ils méritent d'être proposés en exemple, non pas tous à titre d'hommes de génie, mais comme les restaurateurs et les disciples d'une tradition nationale qu'il est au moins prudent de respecter.

1855.

IV

LA PEINTURE DE PORTRAIT EN FRANCE.

FRANÇOIS GÉRARD.

Il est une assertion qu'on rencontre assez fréquemment dans les écrits sur les beaux-arts. — Les œuvres de la peinture française, envisagées en général, trahissent, dit-on, une méthode versatile, une réaction perpétuelle du présent contre le passé. Les talents ne se succèdent en France qu'à la condition de s'isoler les uns des autres. Au lieu de reproduire les traits communs à toute une race, ils se distinguent chacun par une physionomie absolument personnelle; au lieu de filiation directe et de progrès réguliers, ils n'accusent qu'un développement fortuit et comme des origines de hasard. — A ne considérer que les procédés extérieurs de l'art national, il y a du vrai dans ce jugement. Les allures du style, les formes de l'expression, tout ce qu'on pourrait appeler la syntaxe pittoresque a bien souvent changé dans notre pays. L'époque actuelle en particulier semble avoir sur ce point le goût des révisions radicales, et ce n'est pas l'école du dix-neuvième siècle, avec ses brusques revirements, ses mœurs anarchiques et ses caprices, qu'il conviendrait d'appeler en témoignage de l'homogénéité de l'art français. Cependant, si l'on cherche à démêler sous les di-

verses transformations qu'il a subies les lois fixes qui le régissent, l'unité ressort de tant de contrastes apparents, et certaines aptitudes héréditaires, certaines inclinations communes viennent relier entre eux des talents que l'on pouvait, à première vue, croire en désaccord. Comment s'expliquer, par exemple, l'habileté supérieure avec laquelle la peinture de portrait a été traitée de tout temps en France, si l'on refuse aux peintres de ce pays un fonds de qualités instinctives, des priviléges d'intelligence transmis avec le sang, et, jusqu'à un certain point, des doctrines permanentes? A coup sûr, dans cet ordre de travaux comme ailleurs, bien des différences se font sentir, résultant de la mode et des influences régnantes; bien des variations de goût, de style et de pratique, donnent à chaque groupe d'œuvres sa signification particulière et sa date. Que l'on ne s'y méprenne pas toutefois, ces œuvres diffèrent sans se contredire. Les témoignages d'une pénétration singulière, une intelligence profonde de la physionomie et du caractère des modèles, l'expression en un mot de la vérité morale, voilà ce qui recommande et ce qui distingue les portraits de l'école française, à quelque époque qu'ils appartiennent; voilà ce qu'il faut admirer plus encore que les qualités purement pittoresques dans les *crayons* des Dumonstier ou de Quesnel comme dans les pastels de Nanteuil et de Latour, dans les miniatures à l'huile du seizième siècle, comme dans les émaux du dix-septième, dans les toiles de Robert Tournières, de Largillière et de leurs contemporains, comme dans les toiles qu'ont signées leurs successeurs.

Pour réduire à sa juste valeur ce reproche de mobilité excessive que l'on a coutume d'adresser à notre école, il suffirait donc d'examiner comment elle a compris et pratiqué depuis plusieurs siècles l'art difficile du portrait. Peut-être

de tous les genres de peinture est-ce en effet celui où elle met le mieux en lumière les caractères qui lui sont propres; peut-être là plus qu'ailleurs se montre-t-elle fidèle à ses origines, à ses traditions, à cet esprit de fine exactitude et de mesure qui semble l'inspiration principale et comme la conscience de l'art français. En tout cas, elle ne fait preuve nulle part d'une fécondité aussi continue. Les peintres d'histoire, de paysage et de genre, j'entends les maîtres dans la stricte acception du mot, n'apparaissent qu'à certains moments, et quelquefois après ces moments privilégiés s'ouvre une longue période d'épuisement ou de déchéance. Un siècle sépare l'époque de Poussin et de Lesueur de l'époque où avait surgi Jean Cousin. Lebrun mort, il faut qu'un autre siècle s'écoule avant que David et ses élèves vengent les lois avilies de la peinture d'histoire. Entre Claude le Lorrain et Joseph Vernet, quel paysagiste éminent vient à se révéler? Watteau, Chardin, Granet, tous les peintres de genre véritablement dignes de figurer parmi les maîtres ne peuvent être cités côte à côte qu'au mépris de la chronologie; l'intervalle des années les sépare les uns des autres aussi bien que la disparité du talent. Chez les peintres de portrait au contraire, point de ces divergences ni de ces phases stériles. Les progrès se relient par une sorte de déduction logique. Où trouver une lacune, où surprendre une défaillance dans cette longue série de talents qui se sont succédé en France depuis la fin du moyen âge jusqu'au siècle où nous sommes? Dès le règne de Charles VII, — à une époque par conséquent où la peinture d'histoire se réduisait encore à l'ornementation tantôt symbolique, tantôt capricieuse des murailles et des verrières d'église, — Jean Fouquet traitait le portrait avec ce sentiment fin de la vérité et cette délicatesse de style dont la tradition, pieusement recueillie par plusieurs générations

d'artistes, se retrouve et se perpétue dans les portraits appartenant à l'époque dite la renaissance. Même à ce moment d'engouement général pour la manière italienne, nos *portraitistes*, on le sait, eurent le courage et le bon sens de ne pas abjurer leur vieille foi. Tandis que les autres peintres s'évertuaient à parodier dans leurs ouvrages les décevantes nouveautés qu'ils avaient vues à Fontainebleau, eux seuls protestaient, par la sobriété de leur méthode, contre les excès de la pratique. Bien leur en prit, car les œuvres de ces humbles disciples de la vérité ont survécu aux œuvres ambitieuses, et si l'empressement des peintres d'histoire à accepter au seizième siècle le joug italien nous apparaît presque aujourd'hui comme un acte de félonie, peu s'en faut que la résistance obstinée de Clouet et des siens n'ait à nos yeux le caractère d'un acte patriotique.

A partir du dix-septième siècle, les savants peintres de portrait ne se comptent plus dans notre école. C'est ce que l'on peut dire aussi des habiles graveurs chargés de reproduire leurs travaux, et de ces sculpteurs *portraitistes* dont la manière si expressément française achève de déterminer les conditions pressenties dès le moyen âge par les tailleurs d'images de nos cathédrales. Depuis Thomas de Leu, le graveur des portraits de Henri IV, jusqu'à Bervic, le graveur du portrait de Louis XVI, depuis le *Richelieu* de Girardon jusqu'au *Voltaire* de Houdon, que d'hommes et d'œuvres viennent illustrer le burin et le ciseau français ! A ne parler que de la peinture, trouverait-on aux mêmes époques, dans les autres écoles de l'Europe, une suite de portraits aussi bien faits pour renseigner l'art et l'histoire, une série de talents aussi invariablement ingénieux dans leur véracité ? Sauf Van Dyck, Velasquez et Philippe de Champagne, — si tant est que l'origine flamande de celui-ci suffise pour l'ex-

clure d'une école à laquelle il appartient d'ailleurs à tant de titres, — quel maître éminent parmi les peintres de portrait du dix-septième siècle notre pays a-t-il à envier aux autres pays? Dans le siècle suivant, un homme de haut mérite, Reynolds, donne à l'art anglais une valeur considérable, une activité toute nouvelle. Pour la première fois à Londres on n'est plus obligé de recourir à des talents étrangers lorsqu'il s'agit d'obtenir l'image du souverain ou celle de quelque personnage célèbre. Gainsborough, Opie, Hoppner et quelques autres secondent l'influence de Reynolds et préparent la venue de Lawrence; mais, si incontestables que soient les progrès accomplis de l'autre côté de la Manche vers la fin du règne de George II et sous le règne de son successeur, l'école française n'en garde pas moins, même alors, sa prééminence accoutumée. Elle n'a pas, il est vrai, de rival à opposer à Reynolds au moment où il paraît; en revanche, les meilleurs élèves qu'il a formés trouveraient ici mieux que des émules. Ajoutons que chez nous les peintres de portrait appartenant au dix-huitième siècle joignent à cette supériorité du talent l'avantage de se montrer en nombre, et même en nombre si imposant, qu'on néglige presque de s'enquérir de leurs noms. Excepté deux ou trois qu'une faveur spéciale a maintenus hors de la foule, tous ces artistes semblent trop uniformément habiles pour qu'il soit nécessaire de distinguer entre eux. Il y a là injustice sans doute, mais cette injustice même, cette indifférence pour le fait personnel et le détail prouvent l'abondance des faits généraux et la richesse de l'ensemble.

En face d'œuvres plus récentes, une méthode aussi synthétique ne serait pas de mise. L'histoire de la peinture de portrait en France, en tant qu'histoire d'une école, prend fin avec l'ancienne Académie de peinture, supprimée, comme

on sait, par un décret de la Convention. Désormais plus d'efforts simultanés, plus de doctrine commune. C'est isolément qu'il faut envisager les rares talents qui se révèlent, ou plutôt un seul homme, à partir des dernières années du dix-huitième siècle, résume et personnifie l'art du portrait dans notre pays ; un seul nom vient s'ajouter aux noms qui, pendant trois cents ans, avaient grossi sans interruption la liste des maîtres français. François Gérard est jusqu'à présent le dernier rejeton de la race. Depuis Gérard, notre école, riche en talents d'un autre ordre, n'a vu aucun maître se produire dans le genre où il avait excellé. Comme peintre d'histoire, il a pu être égalé, surpassé même par quelques-uns de ses successeurs ; comme peintre de portrait, je veux dire de portrait *historié,* pour employer un terme autrefois en usage, il n'a pas laissé d'héritiers.

D'où vient pourtant que cette gloire, devant laquelle tous s'inclinaient au commencement du siècle, ait aujourd'hui perdu en grande partie son prestige ? Le poste officiel qu'a occupé Gérard, ses relations publiques ou familières avec les hommes les plus considérables du temps, tout ce qui se rattache à la personne du peintre et à son existence brillante a plus de part dans les souvenirs de la foule que les toiles qu'il a signées. Qui sait même ? peut-être l'obscurité a-t-elle commencé à se faire autour d'un nom si illustre naguère ; peut-être Gérard ne survit-il plus déjà que dans la mémoire des témoins les plus rapprochés de ses succès. C'est au moins ce que semblait pressentir, il y a quelques années, un écrivain bien placé pour juger en connaissance de cause chez Gérard l'homme et l'artiste. En publiant une notice d'ailleurs pleine de faits et d'aperçus [1], M. Charles Lenormant

[1] François Gérard, peintre d'histoire, *Essai de biographie et de critique.* Paris, 1846.

ne voulait, il le dit lui-même, que « rappeler pendant quelques instants à la foule oublieuse et ingrate le nom de l'un de ses plus chers favoris, » sauf à donner plus tard à ce qu'il nommait « une esquisse » les proportions et le fini d'un tableau. Il promettait un livre pour achever de venger cette gloire déjà compromise, bientôt peut-être méconnue : le livre n'a point paru, mais une publication d'un autre genre est venue récemment en prendre la place. Tous les ouvrages de Gérard, rassemblés par des mains pieuses et reproduits par la gravure avec une exactitude sinon irréprochable, du moins presque toujours suffisante, permettent à chacun d'étudier la physionomie générale de ce talent et de le juger sur pièces à peu près authentiques. Au lieu de l'entrevoir ainsi à travers l'œuvre d'autrui, mieux vaudrait sans doute l'envisager directement, mieux vaudrait la réalité que l'image, le texte que la traduction ; mais les occasions manquent le plus souvent pour cet examen face à face, surtout si on veut l'appliquer aux portraits qu'a laissés Gérard. Les meilleurs spécimens de son habileté en ce genre, — les portraits qu'il a peints vers la fin du dix-huitième siècle et au commencement du dix-neuvième, — ne figurent pas dans les collections publiques. A l'exception du beau portrait de Jean-Baptiste Isabey, le musée du Louvre n'en possède aucun qui appartienne à cette époque. La plupart de ceux que l'on rencontre dans les galeries du palais de Versailles ne remontent pas au delà des dernières années de l'empire, et ne sauraient justifier si bien l'ancienne renommée du maître, qu'ils nous dispensent d'autres investigations. Quant aux vrais chefs-d'œuvre de Gérard, aux portraits qui résument le mieux sa première manière, ils sont conservés dans des sanctuaires de famille ouverts seulement à un petit nombre d'élus. A peine de loin en loin quelqu'un de ces chefs-d'œu-

vre traditionnellement célèbres parmi les artistes, mais inconnus de fait à la plupart d'entre eux, vient-il, comme le portrait de Mlle Brongniart, il y a environ quinze ans, enrichir une exposition organisée en dehors des expositions annuelles. Le grand jour n'éclaire qu'un moment la toile soustraite ainsi à la vénération domestique ; elle rentre dans l'ombre sans que la justice ait eu le temps de se faire ou du moins de se généraliser autour d'elle, et, soit qu'ils restent sous le toit qui les a abrités dès l'origine, soit qu'ils se produisent passagèrement au dehors, les portraits de Gérard qui défendraient le mieux sa mémoire contre l'erreur ou l'oubli demeurent loin des regards de la foule, loin de l'examen familier des artistes. Rien de plus opportun par conséquent que de nous faire connaître ou de nous rappeler par voie de reproduction ces œuvres auxquelles manquait la lumière. Le recueil que l'on vient de publier suffira-t-il pour restituer au nom du maître son ancienne popularité ? On ne saurait le prétendre, mais il suffira sans doute pour raviver le souvenir d'un talent très-digne d'étude, très-digne d'être proposé en exemple, sauf les cas où il s'est démenti lui-même et, pour ainsi dire, volontairement discrédité.

Il faut le reconnaître en effet, tout n'est pas ingratitude dans la défaveur qui s'est attachée aux œuvres de ce talent, tout le mal ne vient pas de l'obscurité où sont reléguées les plus remarquables d'entre elles : Gérard lui-même a préparé en partie et presque justifié d'avance la réaction qui devait le déposséder du haut rang où il était parvenu. Dans la seconde moitié de sa carrière, n'a-t-il pas le premier trahi sa propre cause en n'exécutant ses ouvrages qu'en vue du succès immédiat? Ce n'est pas seulement l'intervalle des années qui sépare la *Pysché* de *Daphnis et Chloé,* les figures allégoriques déroulant la *Bataille d'Austerlitz* du

tableau de *Corinne*, les portraits peints au temps du consulat et de l'empire des portraits peints au temps de la restauration; c'est encore et surtout la différence entre la délicatesse du style et la mollesse, entre la grandeur et l'enflure, entre la forme étudiée de près et la forme surprise tant bien que mal. On a voulu expliquer cette transformation si regrettable de la manière de Gérard par un affaiblissement progressif dans les organes de la vue, et M. Lenormant lui-même n'hésite pas à mettre sur le compte d'une décadence toute physique ce qu'il convient, selon nous, d'attribuer principalement à une sorte d'enivrement moral, à l'habitude prolongée du succès. Sans contester d'ailleurs l'influence que les infirmités ont pu exercer sur les formes matérielles de ce talent, il est permis de douter qu'elles aient suffi pour en fausser à ce point les tendances originelles. Que Gérard, en voyant moins bien, ait exprimé sa pensée avec moins de correction et de finesse, rien de plus naturel ; mais pourquoi cette pensée a-t-elle perdu sa vigueur ou sa grâce? pourquoi ce goût de composition théâtral, ces exagérations de style ou ces banalités? Tout cela s'explique-t-il par une fonction vicieuse du nerf optique ? Non, Gérard qui avait mérité l'estime des délicats, en était venu, dans ses ouvrages, à courtiser la multitude. Les triomphes qu'il poursuivait alors, il les a obtenus et obtenus pleinement, sauf à porter plus tard la peine de ses préférences ; les applaudissements qu'on lui a prodigués sont maintenant sans écho, comme les applaudissements qu'emporte avec lui un acteur disparu de la scène. La scène, tel est le mot qui résume les caractères du talent de Gérard dans sa seconde phase et les préoccupations suprêmes d'un artiste animé d'une plus noble ambition au début. Il a eu ce qu'il voulait, la vogue et le bruit ; puis, de son vivant même, le silence s'est fait

autour de ses tableaux les plus vantés à leur apparition. Amère leçon que Gérard, nous le verrons plus loin, comprit lorsqu'il n'était plus temps pour lui d'en profiter, et qui ne devait lui inspirer que des regrets honorables, mais stériles !

La vie de Gérard, comme l'ensemble de ses travaux, peut donc se diviser en deux parts : l'une signalée par des efforts sérieux, par des succès mémorables au point de vue de l'art ; l'autre importante surtout au point de vue de la notoriété personnelle, de cette notoriété que Gérard et ses contemporains avaient prise pour de la gloire, et qui, plus retentissante que solide, s'est brisée depuis au premier choc. Il y a dans l'histoire de ce talent à double face un double enseignement qu'il ne sera pas inutile de dégager. Le temps est venu de parler de Gérard sans passion comme sans réticence, de rechercher dans les engouements passés la cause et presque l'excuse de l'indifférence actuelle, à la condition de rechercher aussi en quoi cette indifférence est injuste et de placer en regard des faits qui jusqu'à un certain point l'expliquent les faits qui d'un autre côté l'accusent formellement et la condamnent.

I

Lorsque Gérard vint en France, — il était né à Rome, où son père avait un humble emploi dans la maison de l'ambassadeur de France près du saint-siége, — rien n'annonçait encore la prochaine révolution que David allait accomplir. On était en 1782, et le futur peintre des *Horaces*. qui devait acquérir trois années plus tard le rang et l'autorité d'un chef d'école, n'aspirait pour le moment qu'à l'honneur d'être admis parmi les membres de l'Académie

royale de peinture. Le *Bélisaire* avait paru déjà, mais l'*Andromaque pleurant la mort d'Hector* était à peine ébauchée, et cette seconde toile, où les arrière-pensées personnelles se cachent sous des dehors assez conformes encore au goût régnant, ne pouvait laisser pressentir qu'à quelques amis tout au plus l'influence du nouveau maître. Il était donc fort naturel que les parents de Gérard n'en sussent pas sur ce point plus que la foule ; au moment de mettre leur fils en apprentissage, ils se fièrent, sans y regarder de fort près, à certaines renommées qui passaient alors pour très-légitimes. Le sculpteur Pajou et un peu plus tard le peintre Brenet, tels furent les artistes auxquels ils s'en remirent du soin de développer cette jeune intelligence. Comment de tels maîtres s'acquittèrent-ils de leur tâche ? C'est ce qu'il serait difficile de préciser. Pajou, statuaire habile assurément, pouvait au moins prêcher d'exemple à son élève et lui enseigner, à défaut de principes plus élevés, les conditions matérielles de l'art qu'il pratiquait d'une main sûre. Quant à Brenet, si ses conseils furent vraiment utiles à Gérard, comme celui-ci s'est plu souvent à le dire, c'est que chez le triste peintre du *Maréchal de Tavannes à Renty* et de la *Mort de du Guesclin*, la théorie apparemment l'emportait de beaucoup sur la pratique.

Quoi qu'il en soit, après que David eut exposé au salon de 1785 son tableau des *Horaces* et ruiné par ce brillant succès toutes les fausses gloires de l'école, toutes les routines académiques, Gérard, à l'exemple des autres artistes de son âge, quitta sans marchander une discipline surannée pour passer dans le camp du novateur. L'atelier de David, comme autrefois à Bologne celui des Carrache, devint le port de salut où se pressèrent d'abord les nombreux transfuges de la vieille cause, puis des disciples qui, n'ayant

pas eu à se convertir, auraient pu, sans danger pour leur zèle, se dispenser d'être intolérants. L'intolérance cependant, l'injustice même pour tout ce qui ne se rattachait pas directement aux nouvelles doctrines semblait un pieux tribut dont nul n'avait le droit de s'exempter. Hâtons-nous d'ajouter que parmi ces disciples un peu plus fervents que de raison, il s'en trouvait un qui, sans méconnaître l'opportunité de la réforme, sentait déjà le besoin d'en limiter les conséquences, et refusait de pousser le zèle du *purisme* jusqu'au culte d'un inerte idéal. A ses yeux, la représentation de la vie gardait encore son importance et sa part légitimes dans les œuvres de l'art. La peinture après tout n'avait pas pour objet unique l'imitation absolue de l'antique; en un mot, Gérard croyait à la possibilité de se montrer vrai sans bassesse et correct sans archaïsme. Le portrait en pied d'Isabey, peint en 1795, et le portrait de Mlle Brongniart, exposé au salon de cette année, furent les premiers et éclatants témoignages de l'indépendance de ses opinions sur ce point.

Pour apprécier l'originalité relative de ces deux ouvrages, et en général des portraits peints par Gérard dans sa première manière, il ne suffit pas de se reporter à l'époque précise où ils parurent et de se les figurer côte à côte avec les assemblages de statues coloriées qui tenaient alors lieu de tableaux; il faut encore jeter un coup d'œil sur l'ensemble des portraits produits en France depuis le commencement du dix-huitième siècle. Durant cette période de décadence pour la peinture d'histoire, les peintres de portrait, nous l'avons dit, étaient restés dignes de leurs devanciers. Cependant, si chez eux le fond des intentions n'avait pas varié, une véritable intempérance dans le style était venue troubler la sérénité habituelle de leur manière. Dès les premières

années du règne de Louis XV, l'emphase dans la composition des portraits tendait à exagérer les caractères de la grandeur ; l'excessive adresse du pinceau faisait une part trop large à la pratique. Ce goût pour les formes pompeuses, ces entraînements de l'école vers l'affectation pittoresque, on peut les attribuer aux exemples et à l'influence d'un maître bien éminent d'ailleurs, bien justement célèbre, Hyacinthe Rigaud.

Tout le monde connaît, soit par les originaux mêmes, soit par les estampes qui les reproduisent, les beaux portraits de *Bossuet*, de *Philippe V*, de la *Duchesse de Nemours*, et tant d'autres de la même main, parmi lesquels on ne saurait omettre cet admirable portrait de *Louis XV enfant* en costume royal, le chef-d'œuvre du peintre, sinon le chef-d'œuvre de la peinture de portrait en France. Rien de plus vrai à certains égards que de tels ouvrages, rien de plus conforme aux mœurs et à l'esprit du temps ; mais aussi rien de moins simple comme mode d'exécution et de mise en scène. La méthode de Rigaud, différente en cela de la méthode de Philippe de Champagne ou de Nanteuil, ne consiste pas seulement dans une étude scrupuleuse du caractère moral tel que l'expriment les traits du visage. Pour compléter la ressemblance et accuser pleinement les habitudes de son modèle, le peintre entasse sans compter les objets propres à impliquer soit une idée de supériorité intellectuelle ou hiérarchique, soit une idée de pure magnificence. De là quelque chose de tourmenté dans l'ordonnance, quelque confusion dans les détails. En ornant un peu trop la vérité, Rigaud l'appesantit parfois et la surcharge ; mais ces exagérations mêmes proviennent chez lui d'un excès de calcul et du besoin de tout définir. Quelques-uns de ses successeurs au contraire arrivèrent à l'exagération en écou-

tant surtout leur fantaisie : ils introduisirent la morgue et le faste là où il avait exprimé la dignité ou la richesse, le désordre là où il s'était proposé, — assez à tort du reste, — de figurer le mouvement. Ainsi, pour rompre la monotonie des lignes, Rigaud avait essayé d'agiter les draperies servant de fond à ses portraits, intention malencontreuse, puisque le vent, auquel il supposait le pouvoir de soulever ces draperies, n'en laissait pas moins le reste parfaitement immobile. On ne manqua pas d'enchérir sur cette faute de goût. De véritables trombes vinrent ravager l'intérieur des appartements où les peintres représentaient d'ailleurs leurs modèles dans l'attitude la plus calme, dans la toilette le mieux en ordre. Rigaud avait peint, avec plus ou moins d'à-propos, des princesses ou des femmes de la cour entourées d'attributs empruntés à l'Olympe ; il n'y eut si mince bourgeoise à qui l'on ne décernât les honneurs d'une semblable apothéose. Puis à cette manie de travestissement mythologique succédèrent des aspirations plus humbles en apparence, au fond tout aussi peu sensées. Les déesses une fois hors de mode, ce fut le tour des *pèlerines* et des *bergères*. Enfin le besoin de dénaturer le fait, le goût de la débauche pittoresque et de la mascarade en vinrent à ce point qu'on imagina de peindre les femmes sous des habits d'homme : témoin certain portrait de Mlle de Charolais exposé aujourd'hui dans le palais de Versailles, qui nous montre cette princesse en costume de moine fransciscain portant virilement sa besace. De pareilles extravagances toutefois ne faisaient pas si bien loi dans notre école, qu'il n'y eût place à côté d'elles pour des œuvres plus raisonnablement inspirées. Bientôt même celles-ci n'apparurent plus sous forme de protestations isolées ; elles se multiplièrent à l'infini, et vers la seconde moitié du règne de

Louis XV elles avaient acquis déjà une autorité au moins égale à l'influence qu'avaient exercée d'abord les étranges caprices que nous venons de rappeler.

Jamais peut-être l'art du portrait ne fut pratiqué en France par autant de gens habiles, jamais les talents n'agirent avec autant d'ensemble qu'au temps de Nattier, de Louis Tocqué, de Latour, de Duplessis et de vingt autres maîtres, dont les innombrables élèves allaient propager les doctrines non-seulement dans les écoles de province, mais encore dans tous les pays de l'Europe. Il faut le redire pourtant : si savants, si habituellement ingénieux que se montrent les portraitistes du règne de Louis XV, leur science n'est pas sans affectation, leur sagacité dégénère volontiers en ostentation de finesse. A force de prétendre tout expliquer, ils en viennent à mettre en relief tant d'intentions accessoires, que le sens principal de l'œuvre disparaît sous ce luxe de détails. Voyez, par exemple, le portrait en pied de Mme de Pompadour peint par Latour. Que l'artiste ait voulu faire pressentir les goûts studieux de son modèle en le représentant entouré de livres, d'estampes et de cahiers de musique, rien de mieux ; mais était-il opportun, pour l'harmonie pittoresque, de placer si fort en vue ces volumes dont on lit les titres, ces gravures dont on reconnaît les contours ? Sans doute la théorie des sacrifices en peinture a ses dangers. Aussi ne demandons-nous pas que l'on aille en ce sens aussi loin que Lawrence et quelques autres peintres anglais qui, pour attirer plus sûrement le regard sur le point jugé essentiel, avaient fini par supprimer à peu près dans un portrait le dessin du corps et des membres, laissant le masque lui-même à l'état d'ébauche et ne s'appliquant qu'à rendre aussi fidèlement que possible la forme et l'animation des yeux. Le difficile est de combiner dans

une juste proportion l'art et la vérité, de montrer ce qu'il faut montrer et de voiler ce qui ne doit être qu'entrevu, sans effet de convention, sans parti pris apparent. Pour déterminer cette mesure entre la sincérité et l'artifice, il n'existe pas de recettes. Les maîtres eux-mêmes, en obéissant sur ce point à un principe commun, ont tellement varié les modes d'application, que leurs exemples doivent être envisagés comme des recommandations générales plutôt que comme des formules fixes. Ce que l'on peut dire seulement, c'est que, malgré la diversité des méthodes et des écoles, les portraits qu'ont laissés les grands artistes témoignent tous d'une ferme volonté de subordonner au relief du visage humain l'éclat ou la précision des morceaux environnants. Les peintres du dix-huitième siècle, en procédant quelquefois suivant le système contraire, ont commis une méprise que ne saurait racheter la finesse de leurs intentions ; ils ont méconnu, non par ignorance, mais par entraînement d'esprit, une loi essentielle de l'art.

Sous le règne de Louis XVI, les peintres de portrait commencèrent à se départir de ce goût excessif pour les épisodes et de ces habitudes d'analyse subtile. Déjà Greuze avait mis en faveur une manière, sinon moins recherchée au fond, du moins plus simple dans la forme, puisqu'elle n'employait comme moyens d'expression que le choix de l'attitude et la ressemblance des traits du visage. Peu ou point d'accessoires autour du personnage représenté, des ajustements de couleur incertaine et débarrassés de ces mille enjolivements que le pinceau détaillait naguère avec tant de complaisance ; un faire assez mou, mais non sans charme ; la grâce flottante et inachevée d'une ébauche voilant l'aspect du tableau, et donnant aux contours une apparence presque effacée, — voilà ce qui caractérise la méthode adop-

tée par Greuze dans la composition et dans l'exécution de ses portraits : méthode bien française, en ce sens qu'elle se distingue surtout par le tour ingénieux et l'élégance du style, mais en désaccord d'autre part avec les précédents de l'école, puisqu'elle tendait à remplacer ce besoin de tout expliquer, poussé parfois jusqu'à la définition prolixe, par une facilité un peu superficielle et par le simulacre de l'exactitude.

La manière plus attrayante que sérieuse dont Greuze venait de donner l'exemple, un autre talent aimable, Mme Lebrun, se chargea de la continuer, ou tout au moins d'en reproduire l'esprit sous des formes moins systématiquement indécises. Le portrait de *Marie-Antoinette et de ses enfants*, celui de *l'Auteur et de sa fille,* maintenant au musée du Louvre, et surtout un autre portrait de l'*Auteur* que l'on voit dans la galerie des Offices, à Florence, prouvent assez que ce talent, tout en sacrifiant beaucoup à la grâce, se préoccupait aussi de la correction. C'est ce mélange d'abandon et de netteté qui prête un charme singulier à des œuvres où rien d'ailleurs n'est en contradiction avec le sexe de l'artiste qui les a signées. De toutes les femmes dont les noms figurent dans l'histoire de l'art, Mme Lebrun n'est pas seulement la plus habile, elle est encore celle qui, dans son rôle de peintre, garde le mieux l'attitude et la vraie physionomie de son sexe. Diana Ghisi, Claudine Stella, quelques autres encore, ont une âpreté de manière, une énergie virile qui déconcertent la sympathie et leur donnent je ne sais quel faux air de pythonisses. Angelica Kauffmann et Rosalba Carriera, au contraire, à force de se tenir en garde contre tout soupçon de violence, n'expriment qu'une douceur fade, un sentiment plutôt efféminé que féminin. Seule, Mme Lebrun sait rester femme en faisant acte

d'artiste. La grâce chez elle n'implique pas plus une idée de faiblesse que la fermeté de son pinceau ne dégénère en hardiesse malséante. Il semble qu'on sente partout une main délicate, guidée par une intelligence plus occupée du soin de plaire que de l'ambition de dominer. Jusqu'au jour où le talent de Gérard vint à se produire, Mme Lebrun (c'était justice) passait en France pour le meilleur peintre de portrait de l'époque. Quelques années plus tôt, peut-être eût-elle disputé au nouveau venu non pas le premier rang, auquel il eut droit tout d'abord, mais une large part d'applaudissements. Maintenant elle lui laissait le champ libre. Après s'être volontairemement exilée au commencement de la Révolution, elle devait attendre longtemps encore qu'il lui fût permis de rentrer dans son pays. Lorsqu'elle y revint, pour ne plus le quitter, vers 1810, elle n'essaya même pas d'engager la lutte, et sans amertume contre le présent elle se résigna, avec son bon goût habituel, à n'appartenir désormais qu'au passé [1].

Gérard, on le voit, entrait dans la carrière sous de favorables auspices. D'une part les modifications successives qu'avait subies l'art du portrait depuis Rigaud jusqu'à Mme Lebrun l'autorisaient à pousser plus loin la réforme; de l'autre, l'absence de tout rival dangereux l'encourageait à ses débuts et lui promettait une pleine réussite. Ajoutons que des encouragements d'autre sorte, délicatement offerts et noblement reçus, vinrent fort à propos en aide au

[1] A l'exception d'un portrait en pied de *la reine Caroline Murat*, qu'elle fit pendant un court séjour à Paris en 1807, et de quelques portraits exposés au salon de 1824, — ceux de *la Duchesse de Berry* et de *la Duchesse de Guiche* entre autres, — Mme Lebrun ne produisit rien en public pendant plus de trente années qui s'écoulèrent encore entre l'époque de son retour et celle de sa mort. Elle mourut en 1842, à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

jeune artiste, et lui fournirent, en même temps que des moyens d'existence, l'occasion de se révéler dans un ouvrage conforme à sa véritable vocation. Les faits auxquels on doit le portrait d'*Isabey* et peut-être, comme conséquence de ce premier succès, la série tout entière des portraits qu'a laissés Gérard, ces faits se relient à d'autres qu'il est nécessaire de résumer.

Depuis le jour où sa famille était venue se fixer en France, Gérard avait eu à lutter sans relâche contre des difficultés de tout genre. La mort de son père lui avait imposé le devoir d'accompagner sa mère à Rome, où elle allait essayer de recueillir quelques débris de sa chétive fortune, et ce voyage, inutile d'ailleurs au point de vue des intérêts matériels, l'avait forcé de renoncer au concours qui venait de s'ouvrir, par conséquent à l'espoir très-fondé de remporter cette année le grand prix que son condisciple Girodet avait obtenu l'année précédente [1]. Puis, la Convention ayant ordonné le départ de la première réquisition, Gérard, enrôlé dans le corps du génie militaire, s'était vu sur le point d'abandonner ses travaux, — seule ressource qui restât à sa famille contre la misère, — et sans la puissante intervention de David, il n'aurait pu se soustraire à la loi que ses vingt ans l'appelaient à subir. Hélas ! la cruelle bienveillance de son protecteur lui imposait un bien

[1] Le tableau de Gérard dans le concours à la suite duquel Girodet fut couronné (1789) avait été récompensé d'un second prix, récompense insuffisante, si l'on s'en rapporte au témoignage même du vainqueur. A l'époque où les deux rivaux se retrouvèrent à Rome, l'un pauvre et obscur encore, l'autre presque riche et déjà en voie de succès, celui-ci écrivait à M. Trioson, son père adoptif : « Gérard, par son esprit et ses talents, ne peut manquer d'exciter votre attention. Sans l'injustice de l'Académie, nous serions partis ensemble, et lui le premier. »

autre fardeau ; elle le condamnait à des épreuves cent fois plus terribles que les mâles fatigues et les nobles dangers des camps. David, pour exempter du service militaire un élève qu'il aimait, n'avait pas trouvé d'expédient plus sûr ni plus simple que de le faire inscrire parmi les jurés du tribunal révolutionnaire. Disons-le bien vite, Gérard fut épouvanté de cette odieuse faveur. Il n'osa pas la refuser, — le moyen qu'un refus en pareil cas et à pareille époque ne fît bientôt du juge réfractaire un accusé ! — mais il travailla de tout son pouvoir à en détourner les effets. Une lettre de sa main, écrite vingt ans plus tard, nous apprend à quelles ruses le malheureux jeune homme était forcé d'avoir recours pour échapper à l'horreur de ses fonctions et au terrible soupçon d'incivisme. « Je n'eus d'autre ressource, dit-il, que de feindre une maladie grave. On ne peut concevoir, et je frémis encore en me le rappelant, quelle était ma situation... Chaque jour on exigeait de nouveaux certificats de ma prétendue maladie, et souvent la peur les refusait à mes instances. Je n'avais pour me soutenir dans cette déchirante anxiété que les pleurs et les angoisses de la famille dont j'étais l'unique appui. Enfin l'époque du 22 prairial arriva, l'affreux tribunal reçut une nouvelle organisation, et j'en fus exclu. « Puis, répondant à des bruits calomnieux qui l'accusaient de complicité dans la condamnation de Marie-Antoinette : « Je déclare formellement, ajoutait-il, que je n'ai pris aucune part, soit directe, soit indirecte, à la mort de la reine ni à celle d'aucune personne de la famille royale, et j'invoque, à l'appui de ma déclaration, les témoignages irrécusables que peuvent produire les registres du temps et tous les actes judiciaires publiés lors de cette déplorable catastrophe. »

A cette déclaration péremptoire, qu'il n'était pas superflu

de reproduire ici, parce que les calomnies d'alors ont porté leurs fruits et qu'aujourd'hui encore une tradition erronée prête à Gérard le rôle que lui avait attribué autrefois la tactique de ses ennemis, à ce démenti sans réplique il convient d'en ajouter un autre au sujet d'un fait beaucoup moins grave, mais aussi étrangement défiguré. Nous voulons parler de ce célèbre et mystérieux dessin du *Dix août*, si vanté au moment de son apparition, soigneusement caché, — quelques-uns n'hésitaient pas à dire détruit, — par l'auteur au temps de la restauration, puis entrevu dans le cours des années suivantes par certaines personnes privilégiées, mais en définitive perdu pour le public et exclu même aujourd'hui du recueil où l'on a réuni toutes les œuvres de Gérard [1]. Quel est donc ce prétendu témoignage d'exaltation révolutionnaire, et qu'a-t-il en soi de si compromettant? Sans doute, par la disposition même de la scène et l'intention générale, le *Dix août* est plutôt un hommage à la Révolution triomphante qu'une protestation contre ses excès; mais il n'est pas vrai, comme on l'a dit et comme beaucoup de gens persistent à le croire sur parole, que le peintre ait lâchement déshonoré la victime royale pour mieux flatter les passions populaires. Il n'est pas vrai qu'il ait représenté Louis XVI assistant dans une attitude dégradante à la séance où s'agitent le sort de sa famille et les destinées de son trône. On peut regretter, par respect pour une grande infortune, que l'art ait célébré avec une sorte de complaisance la sanglante victoire du 10 août; il faut distinguer cependant entre cette expression de sympathie indirecte pour d'assez tristes héros et ce qui est ailleurs la franche apologie du crime. Qui pourrait confondre dans une réprobation

[1] Depuis l'époque où ces lignes ont été écrites, le dessin représentant la séance du dix août a été reproduit par la gravure et publié.

égale les entraînements politiques de Gérard à ses débuts, entraînements partagés par tous les artistes de son âge, et l'immorale erreur de David glorifiant avec componction les mânes d'un Marat et vouant, hélas ! à cette ignoble besogne un pinceau plus habile, plus savant que jamais ? Mais revenons aux faits où le talent du peintre est seul en cause et à l'histoire de ses progrès.

Une fois sûr de pouvoir se livrer tout entier à son art et de vivre dans son atelier sans avoir à faire acte de présence au tribunal révolutionnaire, Gérard n'eut plus d'autre désir que de se signaler au plus tôt par quelque œuvre importante. Les succès qu'avaient obtenus déjà Fabre et Girodet l'excitaient à entrer dans la voie où marchaient ses deux heureux condisciples [1] : pour prendre rang à son tour parmi les peintres d'histoire, il exécuta, non sans de grands efforts de volonté, non sans s'imposer les privations les plus dures, ce tableau de *Bélisaire portant son jeune guide* que le burin de M. Desnoyers devait plus tard populariser. Au premier moment toutefois, ni la gravure, ni même la faveur intelligente de quelque protecteur des arts ne songèrent à s'emparer de cette toile promise à la célébrité. Gérard attendait en vain que la vente de son tableau vînt lui procurer les moyens d'entreprendre un nouvel ouvrage. Trop fier pour se plaindre et portant courageusement sa misère, il s'était résigné en silence à s'occuper d'obscurs travaux. Ce fut alors qu'un artiste fort peu riche lui-même, mais cependant en meilleure situation de fortune à cette époque que la plupart de ses confrères, le peintre Isabey, s'entremit pour servir de son amitié et de sa bourse la cause de ce

[1] Fabre avait envoyé de Rome, dès 1791, une figure d'*Abel* qu'un véritable enthousiasme accueillit à Paris ; l'*Endymion* de Girodet avait paru au salon de 1793.

jeune talent. Il acheta aussi cher qu'il put le *Bélisaire,* le garda quelque temps à ses risques et périls ; puis, l'occasion de le céder à un prix plus élevé s'étant présentée, il n'en profita que pour faire accepter à Gérard la différence entre cette seconde somme et le prix d'acquisition première. Gérard, de son côté, ne voulut pas demeurer en reste de délicatesse : il fit le portrait en pied de l'artiste qui l'avait si généreusement secouru, et comme pour mieux exprimer sa reconnaissance, il mit dans ce simple portrait plus de talent encore, on dirait presque plus d'âme, qu'il n'en avait montré dans son tableau d'histoire.

Ce qui frappe en effet dès le premier coup d'œil lorsqu'on se trouve en face de ce beau portrait d'*Isabey*, c'est une expression de vérité sans excès, mais profondément ressentie, c'est l'accent du talent épris de sa tâche et la poursuivant jusqu'au bout avec le même entrain. A coup sûr, la science ne fait pas ici défaut au sentiment du peintre, on trouverait difficilement parmi les œuvres appartenant au même genre une œuvre plus correcte de tous points ; mais cette science est si discrète, elle tend si peu à prédominer, qu'on l'oublie en quelque sorte, et que même certains partis pris en vue de l'effet gardent le caractère de la simplicité et de la vraisemblance. Isabey, debout et tenant par la main sa fille, enfant de quatre à cinq ans, s'arrête à l'angle de deux escaliers, dont l'un, à gauche, va se perdre dans le haut de la toile, et l'autre, vu de face ou plutôt pressenti, grâce aux lignes précipitées de la voûte qui le surmonte, aboutit à une porte ouverte sur un jardin. Ce fond, parfaitement disposé pour laisser aux deux figures l'importance et le relief nécessaires, n'est pas, ainsi qu'il arrive d'ordinaire dans les grands portraits, un fond de fantaisie. A l'époque où Gérard peignit Isabey, celui-ci, comme plusieurs autres artistes, avait un

logement au Louvre, et les détails d'architecture reproduits par le peintre ne sont qu'un trait de ressemblance de plus dans cette véridique image. Ne sent-on pas d'ailleurs que le modèle est représenté chez lui, et le choix même du costume n'indique-t-il pas un homme surpris dans les habitudes familières de sa vie? Une veste flottante en velours noir, une culotte de couleur verdâtre, des bottes à revers, et pour l'enfant une robe blanche sans ornements d'aucune sorte, un bonnet d'où s'échappent des mèches de cheveux indociles, voilà certes des éléments d'ajustement bien différents de la magnificence pittoresque à laquelle on était depuis longtemps accoutumé. Avec de si humbles ressources pourtant, Gérard a su donner aux lignes générales de sa composition une véritable plénitude, et aux formes de détail une élégance sans affectation, qui, loin de mentir à la réalité, l'épure seulement et la confirme.

Le portrait de Mlle Brongniart accuse tout aussi peu la recherche; le goût si simple dans lequel il est conçu et exécuté rappelle la bonhomie des vieux maîtres, cette sincérité en face de la nature qui les porte à retracer tout uniment ce qu'ils voient, sans attribuer à la volonté une part plus large qu'à l'émotion. En pareil cas, tout dépend, il est vrai, de la façon dont on sera ému. Tel peintre qui aura fait preuve d'une extrême fidélité matérielle n'aura réussi qu'à prouver par cela même sa niaise clairvoyance; tel autre, au contraire, en étudiant le même modèle, l'aura envisagé sous un aspect tout différent, non moins vrai pourtant à l'extérieur, et de plus intimement expressif. Chacune des deux copies ressemblera également, si l'on veut, au type original; mais la première n'aura avec lui qu'une conformité inerte ou vulgaire, la seconde le reproduira avec une exactitude contrôlée par le sentiment de l'artiste. Celle-ci enfin sera l'image du vrai,

celle-là l'effigie du réel. Or cette distinction entre la transcription littérale et l'interprétation du fait, le portrait de Mlle Brongniart l'établit nettement et la consacre à la manière des plus beaux portraits de l'ancienne école. Rien de factice, rien non plus qui sente le hasard dans la composition et dans le style de cette œuvre charmante. Est-ce sans calcul par exemple que Gérard a entouré d'une double ceinture la taille de son modèle et rattaché une seconde fois à la hauteur des hanches la robe déjà serrée au-dessous de la poitrine, ajustement ingénieux qui satisfait en même temps aux exigences de la mode et aux lois du goût? Et l'expression exquise du visage, la grâce de l'attitude, tout n'atteste-t-il pas chez le peintre une rare pénétration, une habileté singulière à choisir au moins la vérité? Seulement, et c'est là ce qui caractérise le talent de Gérard à cette époque, le choix se fait sans hésitation; la main est prompte et sûre, le pinceau soigneux, mais exempt de sécheresse. Nulle trace d'étude pénible, nul indice d'effort ni de longues investigations. Le sentiment se traduit avec une aisance vraiment magistrale, et la délicatesse même des intentions semble résulter d'une inspiration spontanée.

Par quelle étrange anomalie les tableaux de Gérard, — j'entends les meilleurs, ceux qu'il fit dans cette même période, — se ressentent-ils si peu des influences auxquelles il s'abandonnait en peignant ses portraits? Comment, au lendemain du jour où il venait de tracer d'une main si libre le portrait de Mlle Brongniart, se roidissait-il dans un système tout contraire pour peindre, pour découper plutôt sur la toile sa *Psyché recevant le premier baiser de l'Amour?* Nous n'avons nullement la pensée de dénigrer une œuvre justement célèbre. Un peu trop admirée d'abord, elle n'en reste pas moins au nombre des plus remarquables de l'école

moderne, et le charme de l'idée poétique qui l'a inspirée suffirait pour que l'on ne dût parler d'elle qu'avec respect. Ne faut-il pas reconnaître cependant que dans ce tableau la recherche de la délicatesse dégénère en curiosité subtile, que la grâce même y est bien près de l'afféterie, et qu'il n'est pas jusqu'aux accessoires dont la forme et le ton n'accusent des préoccupations plutôt métaphysiques que pittoresques ? Le sujet, je le sais, comportait une élégance, une pureté d'expression au-dessus du fait humain et de la vie réelle ; mais convenait-il pour cela de raffiner si bien le style, qu'il perdît son animation, et que dans une scène destinée après tout à figurer l'éveil subit et les tendres surprises de l'âme, l'accent de la passion, de l'émotion tout au moins, disparût ? Perfectionner le vrai, soit par l'interprétation de la forme comme les statuaires grecs, comme Raphaël ou Léonard, soit par le coloris comme Corrège, tel est l'objet de l'art. Que de fois ne l'a-t-on pas dit ! En rêvant quelque chose de plus que cette conciliation entre ce qui est et ce que l'on pressent, en supprimant la vérité pour idéaliser en quelque sorte l'idéal même, le peintre de *Psyché* a enchéri sur une abstraction. Par l'élévation et la grâce de la pensée, il s'est montré poëte. A-t-il fait aussi complétement œuvre de peintre, c'est-à-dire s'est-il servi du pinceau pour formuler cette pensée dans les termes que lui prescrivait son art, et n'a-t-il pas immobilisé la vie là où il s'agissait seulement de la revêtir d'une apparence et d'une beauté d'élite ?

S'il fallait au surplus montrer par des exemples contraires ce que la manière de Gérard a d'insuffisant dans la *Psyché*, c'est parmi les œuvres mêmes du peintre qu'on aurait à choisir, et l'on opposerait à cette insuffisance par excès de recherche, la grâce si franche, le naturel exquis que respirent

plusieurs de ses portraits de femme. Nous avons parlé du portrait de Mlle Brongniart : celui de Mme Regnaud de Saint-Jean d'Angely, qu'il peignit trois ans plus tard (1798), est peut-être un modèle encore plus accompli de finesse sans minutie et de précision sans sécheresse. D'autres toiles où revivent quelques-unes des femmes les plus distinguées de l'époque peuvent également être citées en témoignage de l'habileté supérieure avec laquelle Gérard gardait la mesure entre une élégance de convention et la servilité du style, entre l'imitation à outrance et l'infidélité. Ainsi, le portrait en pied de Mme Récamier n'a-t-il pas tout le charme de la vraisemblance, mais d'une vraisemblance épurée par le goût ? Sans doute ici comme dans le portrait de Mme Regnaud de Saint-Jean d'Angely, la beauté du modèle se prêtait merveilleusement à une simple représentation de la réalité. Toutefois les conditions exceptionnelles de la composition entraînaient certaines difficultés qu'il n'était possible de surmonter qu'à force de tact et de délicatesse. La donnée choisie, ce simulacre du costume et des mœurs antiques, cette salle de bain où la jeune femme se repose dans une attitude pleine d'abandon, tout pouvait, sous un pinceau moins bien prémuni, prendre aisément un caractère équivoque ou même absolument contraire à l'idée de grâce modeste qu'il s'agissait d'exprimer. Assise sous un péristyle dont les colonnes s'espacent au bord d'un bassin entouré d'arbrisseaux en fleur, Mme Récamier semble se réfugier dans l'inaction et dans une rêverie sans objet. Ses traits, sur lesquels erre un demi-sourire, ses bras, qui glissent le long du corps et le long des coussins où elle s'appuie, indiquent la molle fatigue qu'a laissée le moment précédent, moment qu'achèvent d'ailleurs de rappeler les pieds encore nus et une corbeille remplie de linge placée à côté du lit de repos. Une

longue robe blanche, dont les plis souples avoisinent les plis fermes et fins d'une draperie en cachemire jaune, revêt la forme sans l'étreindre, et dessine les contours avec une réserve que le goût conseillait, mais que les modes du temps étaient, on le sait, loin de prescrire. Tout enfin dans l'intention générale comme dans l'ajustement des détails, est exempt de coquetterie aussi bien que d'aridité. Quant à l'exécution, on ne saurait davantage lui reprocher ni une sévérité malencontreuse, ni un luxe de mauvais aloi. Le coloris même, sans être riche, ne manque pas de fraîcheur, et n'était le ton un peu lourd de la draperie rougeâtre sur laquelle se détache la tête, les diverses parties du tableau se relieraient heureusement entre elles. Le fait mérite d'être noté, car Gérard n'a pas en général un sentiment très-juste de l'harmonie des tons. Il lui arrive souvent, dans ses meilleurs portraits au point de vue de la ligne et de l'expression, d'introduire à côté de morceaux sobrement coloriés d'étranges violences de couleur qui faussent la gamme choisie et attirent mal à propos le regard. Dans le portrait en pied par exemple de Mme Lætitia Bonaparte, mère de l'Empereur, l'ensemble de la figure respire le calme, la dignité sereine. Pose, dessin, ajustement et jusqu'à la couleur des vêtements, tout a un aspect tranquille, et s'il était possible d'envisager isolément cette figure, on ne trouverait en elle que douceur et harmonie. Malheureusement l'impression est sinon détruite, au moins compromise par l'éclat inopportun des tons environnants. Le tapis rouge étendu sur le plancher, le buste en marbre blanc placé au second plan, d'autres accessoires encore usurpent sur les morceaux essentiels le droit de se mettre en vue. Rien de pareil dans le portrait de Mme Récamier. Chaque objet secondaire n'y a que l'importance qui convient, chaque intention partielle complète, au

lieu de la troubler, l'intention générale du coloris, et ce qui ailleurs contredit ou divise l'effet ne sert ici qu'à en mieux préciser l'unité.

A l'époque où Gérard peignit ce beau portrait (1805), il était en pleine possession de son talent et de sa renommée. Les succès qu'il venait d'obtenir comme peintre d'histoire, succès plus brillants d'ailleurs que fructueux [1], ne l'avaient pas détourné de la carrière qu'il se sentait surtout appelé à parcourir, et, ses qualités d'homme du monde, le tour aimable de son esprit aidant, il était devenu bientôt le peintre de portrait en vogue. Tous les personnages que leur gloire, leur haute position ou leurs richesses classaient au premier rang avaient déjà posé devant lui ; beaucoup d'entre eux allaient encore recourir à ses pinceaux à mesure que grandiraient la réputation du peintre et la fortune des modèles. C'est ainsi que Gérard, après avoir peint *le général Murat* au commencement du siècle, faisait quatre ans plus tard le portrait du *grand-duc de Clèves et de Berg*, plus tard enfin le portrait du *roi de Naples ;* qu'il donnait pour pendant à son charmant portrait de *madame Bonaparte*, le portrait de *l'impératrice Joséphine*, et que la même main qui avait reproduit une gracieuse scène de famille dans le portrait de *madame Murat avec ses deux enfants* traçait ensuite l'image officielle de *la reine Caroline*. Que de noms diversement célèbres ne faudrait-il pas citer, si l'on examinait tous les ouvrages sortis de l'atelier de Gérard depuis la fin du directoire jusqu'aux dernières années de l'empire ! Les portraits

[1] En dépit de l'enthousiasme qu'avait excité l'apparition de la *Psyché* au salon de 1798, cette toile n'avait pu trouver d'acquéreur. Quelque chose de ce qui s'était passé quelques années auparavant pour le *Bélisaire* se renouvela alors pour la *Psyché*. Deux amis de Gérard, — l'un des deux était l'architecte Fontaine, — se cotisèrent pour acheter le tableau, qui appartint ensuite au général Rapp.

de *La Révellière-Lépaux* et du *prince de Bénévent,* du *général Moreau* et du *duc de Montebello,* de *Mme Tallien* et de *Mme Visconti,* bien d'autres encore, à ne parler que des portraits en pied, montreraient quel crédit on accordait alors au peintre ; ils montreraient aussi à quel point cette faveur était légitime, et combien les artistes qui essayaient de la disputer à Gérard demeuraient inférieurs à lui, quel que fût d'ailleurs leur mérite.

Si l'on rapproche en effet les portraits peints par Gérard des œuvres du même genre qu'ont signées ses plus célèbres rivaux dans la peinture d'histoire, nul doute que la comparaison ne tourne tout au désavantage de celles-ci. En dehors des sujets de mouvement, de ces compositions agitées, où l'excès même de la verve assure et fortifie l'impression, le talent de Gros a plus de luxe que de vraie puissance. Si grand que ce talent se montre dans quelques portraits héroïques, dans ceux, entre autres, de *Bonaparte à Arcole,* du *général Lassalle* et du *général Fournier-Sarlovèse*, il n'exprime pas cependant sans une certaine ostentation le caractère martial des modèles. Ailleurs il lui arrive de se montrer ouvertement emphatique, et le portrait équestre de *Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie*, le portrait de *M. Daru,* celui de *Duroc* en costume de grand-maréchal du palais, sont traités dans un goût théâtral qui surcharge et travestit la vérité. Le style de Gros, — nous ne parlons, bien entendu, que du peintre de portrait et non du noble peintre de *Jaffa* et d'*Aboukir,* — le style de Gros a quelque chose d'excessif, de fastueux, d'empanaché, pour ainsi dire. En visant au grandiose, il ne rencontre bien souvent que l'exagération et l'enflure, et, sous prétexte de donner à la réalité une apparence épique, il l'affuble d'ornements qui ne réussissent guère qu'à l'épaissir.

La manière de Girodet, au contraire, aboutit à la mesquinerie, en poursuivant une pureté idéale. Cette exécution précise jusqu'à la sécheresse, cette expression de contrainte qui, dans les meilleurs tableaux du peintre d'*Endymion* et d'*Atala*, font tort à des intentions hautement poétiques, on les retrouve, mais ici sans compensation suffisante, dans les portraits qu'il a laissés. Quelques-uns même sont absolument dépourvus de mérite, et si l'on prenait pour spécimen de ce talent le triste portrait en pied de *Charles Bonaparte*, *père de l'Empereur*, on ne serait que trop bien autorisé à porter un jugement sévère sur l'artiste coupable d'une pareille erreur. Girodet toutefois s'est montré ailleurs plus digne de lui. Le portrait du député nègre *Jean-Baptiste Belley* ou le portrait de *M. de Chateaubriand* donneraient assurément une idée meilleure de son habileté et de son goût ; mais ni ces œuvres, ni d'autres à peu près de même valeur, qu'il produisit au temps du consulat et de l'Empire [1], ne sauraient ajouter beaucoup à sa gloire, encore moins justifieraient-elles l'espèce de rivalité ouverte dans laquelle il avait voulu entrer. Les portraits de Gérard se recom-

[1] Quoique assez généralement oubliés aujourd'hui, les portraits peints par Girodet sont nombreux. A partir de 1804 seulement jusqu'en 1824, il en exposa successivement trente-deux, parmi lesquels *Larrey*, chirurgien en chef de l'armée d'Egypte, *Bonchamps* et *Cathelineau*. Plusieurs autres avaient figuré aux salons précédents, et dès 1799 Girodet prenait rang parmi les peintres de portrait en exposant le buste de *mademoiselle Lange*. On sait le sort de cette toile et la vengeance publique que l'artiste tira des critiques que le modèle lui-même en avait faites. Mlle Lange s'étant montrée peu satisfaite de l'ouvrage, Girodet le lui envoya coupé en morceaux ; puis, au salon suivant, on vit paraître un second portrait de l'actrice, mais elle était représentée cette fois étendue sur un lit et recevant une pluie d'or, tandis qu'à ses côtés se pavanait un coq d'Inde dont la tête rappelait les traits d'un personnage fort connu par ses assiduités auprès de cette autre Danaé.

mandent, avant tout, par l'aisance et la souplesse de l'expression ; les portraits de Girodet ont une apparence roide et grêle, une expression uniforme, ou plutôt, si l'art les habite, la vie ne les anime pas. A force de révisions et de ratures, ce style est devenu si sec, qu'il ne formule plus que le squelette de la pensée ; à force d'être amendé par les parti pris de l'artiste, le caractère personnel du modèle s'efface, et il ne reste de celui-ci qu'une image froidement correcte, une représentation toute factice qui peut encore mériter l'estime ; mais qui ne saurait éveiller la sympathie.

En dehors des œuvres de Gros et de Girodet, qu'y avait-il ? Les rares portraits peints par David ne sont, à vrai dire, que de savantes études. L'art de la composition n'y a point de part, si ce n'est dans le *Bonaparte franchissant le mont Saint-Bernard* et dans les deux portraits en pied de l'Empereur. Le célèbre *Pie VII* lui-même n'accuse chez David que la volonté de se soumettre pleinement à l'autorité de la nature. Guérin, dont le talent d'ailleurs n'avait rien de la naïveté nécessaire à tout peintre de portrait, Guérin ne s'essaya dans le genre que traitait Gérard qu'à la condition de déguiser la réalité contemporaine sous des formes empruntées à l'antique, témoin certain portrait d'*Une dame en costume campanien* et celui de *Henri de La Rochejacquelein,* véritable statue d'Apollon ou d'Antinoüs enserrée tant bien que mal dans les habits d'un Vendéen. Les portraits de Prud'hon, tout agréables qu'ils sont, se ressentent trop de l'esprit de système, et l'effet mystérieux que le peintre avait coutume d'introduire dans ses tableaux semble beaucoup moins opportun là où il s'agit de définir aussi nettement que possible la physionomie d'un individu. Quant aux portraitistes de profession, le seul qui

jouît alors d'une assez grande réputation, Robert Lefèvre, ne saurait être sérieusement opposé à Gérard. Quelquefois, il est vrai, notamment dans le portrait de *Carle Vernet*, il a fait preuve d'habileté; mais le plus souvent il se fie, pour la fermeté ou la grâce du style, aux hasards de son pinceau, et l'on ne s'explique guère aujourd'hui l'importance attribuée à ce pâle talent qu'en se rappelant son extrême fécondité.

Parmi les peintres les plus considérables de l'époque, on n'en trouverait donc pas un que Gérard n'ait dépassé de beaucoup dans la voie où il était entré dès sa jeunesse. Cette voie, une expérience déjà longue lui permettait de la parcourir désormais sans hésitation; mais ici la confiance même avait son danger, et le plus sûr eût été encore de regarder de temps à autre derrière soi pour s'assurer qu'on ne faisait pas fausse route. Gérard par malheur manqua de cette prudence vulgaire. Une fois en chemin, il ne songea plus qu'à précipiter sa marche, et, les applaudissements de la foule saluant chacun de ses écarts comme un progrès nouveau, il se laissa entraîner si loin, que le temps et les forces lui firent faute lorsqu'il voulut revenir sur ses pas. Il nous reste à suivre Gérard dans cette seconde moitié de sa carrière et à noter les erreurs successives de ce talent, comme nous avons essayé de produire ses titres et de rétablir ses droits.

II

La première œuvre où Gérard se soit montré infidèle à son passé et à ses propres instincts, celle qui contient en germe les défauts que l'on verra se développer ensuite, est le tableau célèbre, mais, à notre avis, beaucoup trop vanté,

de la *Bataille d'Austerlitz*. On ne saurait refuser ni le don de l'invention ni la majesté du style au peintre du *Bélisaire*, du *Napoléon en costume impérial* et de tant de portraits composés avec une véritable grandeur. Les quatre figures allégoriques destinées à encadrer la toile où il a représenté la *Bataille d'Austerlitz* suffiraient d'ailleurs pour prouver qu'il savait à l'occasion élargir sa manière. Cependant, là même où cette manière a le plus d'ampleur, elle laisse prédominer encore les qualités qui la distinguèrent d'abord ; le goût, pour être plus sévère, n'en demeure pas moins son inspiration principale et son caractère essentiel. Point de fougue, mais une rare clairvoyance, point d'élans de génie, mais des intentions profondément judicieuses, telles sont les habitudes morales et comme la raison d'être de ce talent. En abordant un sujet où l'énergie et la verve devenaient des conditions indispensables, il courait donc grand risque de se fourvoyer et de s'user en vains efforts dans une entreprise contraire à ses dispositions naturelles. C'est à peu près ce qui arriva. A ne considérer que l'ordonnance des lignes et l'adresse des combinaisons pittoresques, la *Bataille d'Austerlitz* est une œuvre digne d'éloges. On y reconnaît partout l'esprit et la main d'un *arrangeur* habile : est-ce assez toutefois, et une pareille scène n'exigeait-elle pas l'imagination inspirée, la main passionnée d'un maître ? Rien d'entraînant, rien de vigoureusement expressif dans cette mêlée, ou plutôt dans cette succession d'hommes et de chevaux. En dépit du mouvement qu'ils se donnent pour paraître animés, l'immobilité pèse sur tous ces groupes, et la lourdeur du ton général ajoute encore à l'impression produite par l'aspect consterné du tableau. Qui devinerait le soleil d'Austerlitz, ce radieux soleil de la victoire, dans cette pâle lueur éclairant timide-

ment un coin du ciel, tandis que les héros de la journée restent enveloppés d'une brume verdâtre ? Quoi de plus froid, de plus lugubre même que l'image d'un si éclatant triomphe, et que la distance est grande entre cette morose épopée et celles où Gros célèbre avec tant d'ardeur et de puissance les combats du *Mont-Thabor*, de *Nazareth* et d'*Aboukir !*

En ne comparant au surplus le peintre de la *Bataille d'Austerlitz* qu'à lui-même, il est difficile de méconnaître chez l'auteur de cet ouvrage un commencement de décadence. Les personnages qu'il s'agissait de représenter offraient à Gérard ou des types déjà familiers à son pinceau ou des types conformes à ses études habituelles. Il va sans dire qu'ici la proportion des figures et l'éloignement où elles devaient apparaître lui faisaient un devoir d'apporter quelque modification à sa manière. Néanmoins la part du peintre de portrait restait grande encore dans la tâche imposée au peintre d'histoire ; tout en s'acquittant incomplétement de celle-ci, Gérard pouvait encore se retrouver sur son terrain et compenser, par les témoignages de l'habileté qui lui était propre, son insuffisance à d'autres égards. Qu'advint-il pourtant ? Au lieu de justifier une fois de plus sa réputation dans un genre spécial, Gérard sembla prendre à cœur de la démentir. Même envisagées comme portraits, les figures de l'Empereur, de Rapp et des officiers généraux qui les entourent l'un et l'autre sont véritablement défectueuses. On croirait qu'elles ont été taillées dans le bois, et le vide du modelé intérieur faisant d'autant plus ressortir la dureté des contours, il résulte de ce contraste une expression générale d'inertie bien différente de l'animation tempérée qui distinguait les œuvres précédentes. Jusque-là, en effet, Gérard avait su concilier, dans l'exécution de ses por-

traits, la fermeté du dessin avec la souplesse. A partir du moment où il eut peint la *Bataille d'Austerlitz* (1810), on eût dit que ce secret était perdu pour lui. Sous sa main tantôt trop lourde, tantôt négligente, la précision se convertit en sécheresse, ou ce qui n'était que souple devint mou. Presque tous les portraits qu'il fit durant les dernières années de l'Empire attestent cette méthode à la fois formelle et négative, et, pour ne citer qu'un exemple, le portrait de l'*Impératrice Marie-Louise avec le Roi de Rome* offre l'opposition bizarre d'un dessin extérieur positif jusqu'à l'aridité et d'un modelé à peu près nul dans les parties qu'enserrent les contours.

Quelque défectueuse pourtant que fût la nouvelle manière adoptée par Gérard, on pouvait n'y voir encore qu'une espèce de compromis entre les habitudes premières de son talent et ses entraînements vers un art plus facile. Malheureusement elle avait le triste avantage de séduire à peu de frais la foule et de se prêter à une rapidité de production qui étendrait d'autant plus la renommée du maître. De là les fâcheux écarts auxquels il s'abandonna une fois que le succès eut consacré ses fautes. Afin de satisfaire des gens aux yeux de qui l'authenticité de l'œuvre suffisait pour en garantir le mérite, Gérard ne prit plus le temps de se satisfaire lui-même. Ce fut bien pis lorsque les événements politiques eurent amené en France les souverains étrangers et les principaux chefs de leurs conseils ou de leurs armées. Chacun d'eux voulut avoir son portrait signé de ce nom qui promettait aux modèles un surcroît de gloire ou d'importance, et dès lors Gérard ne songea plus qu'à proportionner l'activité de son pinceau au nombre des tâches qu'on exigeait de lui. Encore fallut-il, pour les accomplir toutes, qu'il laissât à des aides le soin d'avancer la besogne

que sa main étiquetait ensuite en hâte et tant bien que mal. En faisant ainsi de son talent un moyen purement industriel et de son atelier une sorte de manufacture, Gérard se donna un tort grave ; mais n'eut-il que celui-là ? N'est-il pas permis de s'étonner au moins de la facilité avec laquelle s'ouvrit à de nouveaux hôtes cet atelier qui pendant tant d'années avait abrité des modèles plus dignes du peintre et en tout cas venus de moins loin ? Les arts, on l'a dit trop souvent, n'ont pas d'opinion ; soit, mais que cette indifférence politique n'aille pas jusqu'à laisser soupçonner une atteinte au sentiment de piété nationale ! En dépit d'exemples contraires et de quelques empressements illustres, il est des cas où le talent a pour devoir de s'abstenir. Toute proportion gardée entre les deux maîtres, Callot refusant nettement à Richelieu de consacrer par l'art la chute de son souverain, le duc de Lorraine, nous semble plus digne de sympathie que le grand Léonard lui-même, oubliant du jour au lendemain ses bienfaiteurs et se mettant de si bonne grâce au service des conquérants de son pays.

Quoi qu'il en soit, au lieu de se compromettre auprès du public par son imprudente fécondité, Gérard vit ses succès grandir en raison même de l'affaissement progressif de sa manière. Très-habile d'ailleurs à administrer la situation qu'il s'était faite, il se maintenait au-dessus de ses confrères par la distinction de ses manières, par le soin qu'il apportait à concilier avec la dignité une modestie de bon goût, et les agréments de son commerce achevant de donner le change sur la valeur réelle de ses ouvrages, il n'était pas de salon où l'on ne pensât en toute sincérité ce qui avait été dit de « ce peintre des rois, qui était aussi le roi des peintres. » Louis XVIII le crut comme tout le monde. En accordant à Gérard le titre de *premier peintre*, il ne fit que sanctionner

une opinion accréditée, et si Gros et Girodet purent trouver en secret la faveur excessive, personne, même parmi les artistes, ne refusa d'y applaudir.

Comment Gérard justifia-t-il cette haute faveur, et par quels travaux acheva-t-il de mériter la place qu'on lui assignait à la tête de l'école française ? A l'exception de l'*Entrée de Henri IV*, tableau préférable, selon nous, à la *Bataille d'Austerlitz*, parce qu'ici la science de l'arrangement, plus opportunément mise en œuvre, excuse du moins l'insuffisance de la verve et les lourdeurs de l'exécution, tout ce que Gérard produisit au temps de la restauration fait assez peu d'honneur à son talent et à la clairvoyance de ceux qui en vantaient les progrès. Quant on examine aujourd'hui *Corinne au cap Misène* ou *sainte Thérèse*, *Louis XIV déclarant son petit-fils roi d'Espagne* ou le *Sacre de Charles X*, il est difficile de s'expliquer les éloges prodigués à des compositions tantôt emphatiques et théâtrales, tantôt nulles de tous points. Il est difficile surtout d'oublier ce qu'avait été un pareil talent en face des erreurs où il était tombé. Une fois pourtant Gérard essaya de renouer la tradition de ses premiers succès. Il voulut, en peignant son tableau de *Daphnis et Chloé*, donner, à trente ans d'intervalle, un pendant à sa *Psyché*, et se prouver à lui-même qu'il était encore capable d'efforts sérieux et d'étude. On sait le résultat de la tentative. A force de se complaire dans les travaux faciles, son imagination avait perdu le sentiment de l'exquis, son pinceau s'était désaccoutumé de la correction, et là où il avait autrefois exprimé un peu laborieusement la grâce, il ne réussit plus qu'à formuler pédantesquement la fadeur.

Dans la peinture de portrait, la déchéance de ce talent n'est pas moins sensible ; même lorsqu'il lui arrive de rechercher encore la précision du style et cette élégance

savante dont il avait su embellir la vérité sans la trahir, il laisse apparaître une impuissance radicale sous les dehors de la sobriété. Retrouve-t-on par exemple le peintre de *mademoiselle Brongniart* et de *madame Regnaud de Saint-Jean-d'Angely* dans le peintre de *madame de Staël?* Si ingrat qu'ait pu être le caractère physique du modèle, était-ce une raison pour annuler à ce point la physionomie, pour lui ôter si bien sa signification et son accent, que l'auteur de *Corinne* nous apparût sous les traits d'une femme tout uniment laide ? D'autres portraits, parmi lesquels il est juste de mentionner ceux de *Louis XVIII*, de *Charles X*, surtout le portrait du *comte d'Artois* en uniforme de colonel-général des carabiniers, satisfont mieux, j'en conviens, aux conditions de l'art, et rappellent en partie les anciennes qualités de Gérard ; mais à côté de ces œuvres dignes à quelques égards de leurs aînées, combien n'en citerait-on pas où le mérite de la composition ne rachète nullement les imperfections du dessin et du coloris ! Est-ce le portrait de *la Duchesse de Berri avec ses enfants*, l'une des productions capitales de Gérard à cette époque et aussi l'une des plus applaudies, qui autoriserait la moindre réserve contre les sévérités actuelles de l'opinion ? Il ne serait que juste au contraire de condamner franchement dans ce malencontreux ouvrage la pauvreté des intentions, la mollesse et la maigreur du dessin, et par-dessus tout une âpreté de coloris auprès de laquelle les fautes les plus graves contre l'harmonie commises ailleurs par le peintre semblent presque des peccadilles. Gérard, nous l'avons dit, ne put jamais acquérir, sur la valeur relative des tons et sur l'art de les associer les uns aux autres, des notions parfaitement saines. Coloriste assez fin dans l'exécution isolée des morceaux, il cesse de l'être lorsqu'il s'agit de déterminer entre

les diverses parties de son travail la mesure des oppositions ou des rapports. Souvent le voisinage d'un ton mal choisi fausse ou dénature sous sa main l'effet des tons environnants. En signalant certaines anomalies de ce genre qui déparent le portrait de Mme Lœtitia Bonaparte, nous avons indiqué un côté défectueux du talent de l'artiste ; dans le portrait de la duchesse de Berri, les erreurs sont bien autrement évidentes, et la crudité de l'aspect général, le ton bleu-clair de cette robe accolé au ton orange du siége, tout, jusqu'à la couleur plombée du paysage, prouve assez que ce qui n'était autrefois qu'un défaut avait pris chez Gérard les proportions d'un vice, ou tout au moins d'une véritable infirmité pittoresque.

Il faut donc reconnaître dans les travaux de Gérard, devenu le premier peintre du roi et le favori déclaré de la foule, un mérite infiniment moindre que dans les ouvrages auxquels il avait dû une renommée et des succès plus modestes ; hâtons-nous d'ajouter que, s'il ne justifia guère son élévation par les productions de son pinceau, il la justifia pleinement par les habitudes honorables de sa vie et la dignité de son caractère. Combien d'autres, à la hauteur où il était placé, eussent été pris de vertige, ou n'eussent fait usage de leur autorité que pour écarter tout ce qui de près ou de loin pouvait la menacer ou la compromettre ! On ne saurait dire que chez lui le désintéressement fût poussé à ce point qu'il fît bon marché de lui-même et de sa supériorité personnelle. Peut-être même, malgré sa justesse d'esprit et sa clairvoyance ordinaires, avait-il fini par prendre un peu trop au sérieux l'engouement dont il était l'objet. En tous cas, jamais ce sentiment de sa propre valeur ne dégénéra en franche vanité, jamais la crainte de se susciter des rivalités dangereuses ne le retint lorsqu'il s'agit

de servir la cause des jeunes talents qui venaient à se produire. Si Gérard n'eût consulté que les intérêts de sa situation, eût-il mis tant de zèle à attirer les encouragements sur les artistes qui semblaient le mieux en mesure de lui porter quelque jour ombrage ? Ce ne pouvait être certes par calcul égoïste qu'il s'employait en faveur de M. Ingres, à une époque où celui-ci ne trouvait pas même à vendre ses tableaux, qu'il dénonçait en quelque sorte à l'attention publique le futur peintre de l'*Apothéose d'Homère*, et que plus tard, lorsque vinrent avec les premiers succès les vives critiques, il lui écrivait à Rome pour raffermir son courage et stimuler son ambition. On sait l'éclat des débuts de Robert. Gérard, qui, six ans avant le jour où parut l'*Improvisateur napolitain*, présumait assez bien de l'avenir pour se porter auprès du ministre de l'intérieur garant du jeune artiste et déclarer par écrit qu'une décision favorable à son protégé « serait également honorable et avantageuse pour notre école, » — Gérard ne se contenta pas d'applaudir aussi hautement que personne à ces débuts qu'il avait préparés ; il voulut encore provoquer par son propre exemple la munificence de l'Etat, et, en commandant deux tableaux à Robert, ajouter au prix de son suffrage l'à-propos d'un utile encouragement. M. Delaroche, M. Schnetz, plusieurs autres encore parmi ceux qui s'acheminaient vers une célébrité prochaine, ne reçurent de Gérard que des témoignages d'estime et des éloges sans arrière-pensée d'envie. Les chefs mêmes ou les soldats de ce qu'on appelait alors « la faction romantique, » bien loin d'être traités en ennemis, se virent accueillis par lui comme s'il n'eût eu rien à perdre dans le triomphe de la nouvelle cause. Tandis que Gros, le vrai précurseur pourtant de cette insurrection contre les doctrines académiques,

s'évertuait à répudier toute complicité avec les novateurs et leur déclarait la guerre avec une animosité un peu puérile, le peintre de *Psyché* rendait justice à ce que leurs intentions avaient de bon, suivait d'un œil attentif leurs efforts, sans partager pour cela toutes leurs espérances, et ne marchandait pas son intérêt à des talents qui pouvaient lui devenir hostiles. Dans le salon de Gérard, dans ce salon qui a laissé une si brillante tradition, et où s'empressaient les personnages les plus considérables de la France et des pays étrangers, il y avait place pour les hommes dont la position n'était pas faite, pour ceux que recommandaient seulement des promesses de talent ou un commencement de notoriété. Tout était-il pure bienveillance dans cet accueil fait aux représentants de chaque parti, et n'y avait-il pas un peu de diplomatie au fond de cette urbanité même ? Peut-être, mais le grand mal après tout ! Calculée ou non, l'affabilité de Gérard n'en tournait pas moins au profit de tout le monde. Si elle servait bien l'ambition du chef officiel de l'école, elle maintenait aussi entre les artistes groupés autour de lui une concorde extérieure et des habitudes de bonne compagnie qui disciplinaient les amours-propres ou réprimaient l'esprit d'agression. On peut dire sans exagération qu'à partir du moment où Gérard cessa d'exercer son empire, les mœurs de notre école perdirent de leur dignité, et que toutes les violences, toutes les ruses employées de nos jours afin d'arriver vite ou de faire arriver les siens n'ont si bien réussi que faute d'une autorité assez habile pour régenter encore ces convoitises, assez forte pour faire prévaloir le respect de soi-même sur la soif du succès à tout prix.

Suit-il de là que Gérard n'ait donné aucun mauvais exemple, et son influence sur les peintres de son temps suffit-elle pour l'absoudre de ses fautes personnelles ? Nous

sommes bien loin de le penser. Il faut au contraire soigneusement distinguer entre la conduite de l'homme, du fonctionnaire plutôt, et les œuvres de l'artiste. Si Gérard, dans la seconde moitié de sa vie, a eu le mérite de ne méconnaître aucun talent, de diriger et souvent de devancer l'opinion dans la voie de la justice, en revanche il a eu le tort bien grave de mésuser des dons reçus et de mettre sa propre habileté au service d'une popularité éphémère, lui qu'une ambition plus haute avait animé au début. A quoi bon répéter ce que nous avons dit déjà et insister sur la transformation de ce talent, qui, après avoir révélé un maître n'accuse plus que les entraînements d'un esprit gâté par la fortune? Ne fut-il pas bien puni d'ailleurs au lendemain même de ses triomphes, et, sans parler de l'indifférence actuelle, ne lui a-t-on pas fait payer assez cher et ses succès légitimes et les succès qu'il avait surpris? Tant que Gérard resta en vue, l'habitude du respect pour sa personne put faire illusion sur la faiblesse, fort peu douteuse pourtant, de ses ouvrages; mais un jour vint où les événements publics le précipitèrent du rang où il s'était jusque-là maintenu, et, par une singulière coïncidence, la cause des révolutionnaires dans l'art se trouva gagnée en même temps que la cause de la révolution politique. Un même coup renversa toutes les vieilles royautés. Dans la peinture comme ailleurs, ce qui survécut du passé dut se résigner à l'oubli et s'effacer devant les gloires ou les fortunes nouvelles. Gérard avait l'âme haute, il porta fièrement sa disgrâce. La perte de sa place, dont il s'était au reste volontairement démis après les journées de juillet 1830, le vide qui se faisait autour de lui à mesure que d'autres talents prenaient faveur, rien ne put lui arracher ces plaintes banales sur la rigueur du sort ou sur l'ingratitude des hommes

qui soulagent les douleurs vulgaires et quelquefois endorment la conscience. Les regrets qu'il éprouvait étaient à la fois plus amers et plus nobles : il se sentait désarmé par sa faute et se repentait d'avoir consumé ses années de force et de puissance dans des travaux plus propres à lui procurer une vogue passagère qu'à lui assurer l'avenir. Un des maîtres de la jeune école qu'il avait pris en affection, et qui répondait à sa confiance par une vénération profonde, M. Delaroche, l'entendit plus d'une fois s'échapper en paroles émues sur ce sujet : « Ah ! si je pouvais recommencer ma vie, lui disait Gérard, s'il était temps encore de choisir mon chemin !... Que voulez-vous, j'ai fait fausse route. Une porte s'ouvre devant soi et laisse entrevoir des murs dorés, de l'éclat. Cela vous séduit : on se précipite de ce côté, et l'on tourne le dos à une autre porte derrière laquelle était la gloire. » Gérard se calomniait en s'accusant ainsi. S'il entendait parler de la part de gloire solide que dans la seconde moitié de sa carrière il avait sacrifiée au désir de paraître, il n'était que juste en se montrant sévère pour cette fraction du passé ; mais il lui appartenait aussi de se rappeler avec orgueil une autre époque : il pouvait, en se reportant aux jours de sa jeunesse, retrouver plus d'un témoignage de grand talent et de courage, plus d'un gage d'honneur sérieux pour son nom.

Cependant, en dépit de ces souvenirs ou plutôt à cause de ces souvenirs mêmes, le présent pesait sur Gérard de ce poids écrasant sous lequel Gros allait succomber, et ce que le peintre des *Pestiférés de Jaffa* disait quelques jours avant sa mort dans un dîner chez Mme Lebrun, le peintre de *Psyché* eût pu le dire aussi avec l'autorité d'une cruelle expérience. On parlait des arts et des consolations assurées qu'ils donnent au milieu des peines de la vie : « Il n'y a

qu'un mal, répondit Gros, auquel ils ne sauraient porter remède, c'est la douleur de se survivre à soi-même. » On sait le refuge que choisit le malheureux maître pour échapper à cette cruelle douleur. Gérard eut plus de constance. Il soutint jusqu'au bout, et en apparence avec sérénité, le fardeau d'une vie rendue plus pénible encore par les infirmités ; mais la mélancolie qui le minait sourdement envahit de plus en plus son âme, et si la fin volontaire de Gros le trouva aguerri contre la contagion de l'exemple, elle fut pour lui comme un avertissement lugubre et une menace. Un de ses amis accourt chez lui au moment même où la fatale nouvelle venait de se répandre dans Paris. « Gros et moi, lui dit Gérard, nous avons été condisciples, nous avons été rivaux, nous avons été ennemis. Quels souvenirs ravive en moi la mort d'un pareil homme ! comme elle consacre cette gloire qui m'avait gêné ! une gloire véritable celle-là, et bien digne d'envie ! La mort, elle vient aussi pour moi, elle est là, elle frappe à ma porte... » Les pressentiments de Gérard ne le trompaient pas. Dix-huit mois s'étaient à peine écoulés, que la tombe se fermait sur le seul maître qui représentât encore l'ancienne école, sur le dernier de cette génération de peintres à laquelle avaient appartenu Girodet, Gros et Guérin. Gérard mourut le 11 janvier 1837, à l'âge de soixante-sept ans.

En cherchant à analyser les caractères du talent de Gérard, nous avons dû choisir quelques œuvres principales et en omettre beaucoup d'autres qui expriment incomplétement ce talent, ou ne laissent voir que les défauts qu'il contracta dans sa seconde phase. A plus forte raison nous abstiendrons-nous de parler de certains travaux absolument faibles qui occupèrent les dernières années du maître. On les trouve cependant reproduits dans le recueil de gravures

récemment publié, mais un peu plus de réserve sur ce point eût été préférable. L'ébauche de l'*Achille* qui figure dans le musée de Caen, la *Peste de Marseille*, le *duc d'Orléans proclamé lieutenant-général du royaume à l'Hôtel-de-Ville*, quelques autres compositions non moins défectueuses ne devaient-elles pas rester hors de cause? Toute proportion gardée d'ailleurs entre les deux artistes, elles sont à peu près aux bons ouvrages de Gérard ce qu'est à *l'Assomption* et au *Martyre de saint Pierre dominicain* — *la Piètà* peinte par Titien à un âge où il avait, lui aussi, le malheur de se survivre. La carrière de Gérard était donc, à vrai dire, terminée plusieurs années avant le jour où il mourut. Encore faut-il ajouter que tout ce qui honore son nom, tout ce qui reste digne d'étude, il l'a produit à une époque bien antérieure à celle où il allait avoir au moins pour excuse la vieillesse et les infirmités. Si cette carrière a été courte, c'est qu'il a plu à l'artiste de l'abréger en escomptant sa renommée durable au profit de son importance actuelle. Les titres de Gérard considéré comme peintre d'histoire se résument tout entiers dans le *Bélisaire*, la *Psyché*, la *Bataille d'Austerlitz*, — surtout si l'on n'isole pas cette toile des figures allégoriques destinées primitivement à l'encadrer, — et enfin dans l'*Entrée de Henri IV*. Comme peintre de portrait, il a fait preuve d'une grande fécondité ; mais que l'on choisisse, parmi deux cents portraits qu'il a laissés, ceux qui mériteraient d'être admis dans un musée, à peine arrivera-t-on à en réserver une vingtaine. C'est peu sans doute eu égard au chiffre total, eu égard surtout à ce que l'on avait lieu d'attendre d'un pareil talent ; c'est assez pour assurer au peintre qui les a signés une place entre les plus habiles maîtres de notre école, car plusieurs de ces toiles sont de véritables chefs-

d'œuvre, et pour peu qu'on les rapproche des ouvrages du même genre qui ont suivi, elles prouvent aussi clairement la supériorité de Gérard sur ses successeurs que son droit à marcher de pair avec ses devanciers.

Depuis Gérard, en effet, quels talents ont soutenu, dans l'art du portrait, l'honneur de l'école française? Nous ne croyons pas nécessaire de nous arrêter aux portraits peints par M. Hersent malgré le succès qu'ils obtinrent à un certain moment, ni même aux trois ou quatre portraits peints par Pagnest, quel qu'en soit le mérite. De ces deux artistes, le premier ne s'est guère attaché qu'à séduire le regard par l'adresse du pinceau, par une exécution matérielle plutôt soignée que savante; le second, qui poussait la recherche de la précision jusqu'à la curiosité minutieuse, est mort trop jeune et a produit trop peu pour prendre rang parmi les peintres tout à fait considérables de ce siècle. Quant aux portraits de M. Kinson, l'oubli parfait où il sont relégués aujourd'hui n'est qu'un bien juste châtiment de la faveur qui les avait accueillis il y a près de cinquante ans, et dont une erreur fâcheuse prolongea la durée jusqu'à la fin de la Restauration.

Plus près de nous, qu'y a-t-il? Quelques morceaux de la main de M. Ingres et par conséquent exécutés avec une vigueur et une science magistrales; mais, si beaux que soient les portraits de M. Bertin, de Mme de Rothschild et plusieurs autres ouvrages du même peintre, les conditions ordinaires du genre y semblent en quelque façon dépassées. L'intraicestable autorité du sentiment et du style ressort si bien de œuvres toutes personnelles, qu'on se désintéresse du caractère propre aux modèles pour tenir compte à peu près uniquement des puissantes intentions de l'interprète. Le pinceau de M. Ingres ne saurait, en général, condescendre à cette sorte

de bonhomie, à l'expression de familiarité que comporte la peinture de portrait. Pour lui, le fait contemporain n'est qu'un texte qu'il commente avec une éloquence admirable : ce n'est pas, comme pour le pinceau de Gérard, un exemple qu'il importe d'accepter non sans choix, mais avec soumission.

Plusieurs artistes formés à l'école de M. Ingres ont montré une habileté remarquable dans la peinture de portrait. On doit au talent élégant et fin de M. Amaury-Duval un assez grand nombre d'œuvres exécutées avec une rare pureté de goût et une singulière délicatesse. Les portraits qu'ont produits MM. Flandrin et Henri Lehmann se recommandent par la fermeté du style et cette science de la forme qu'on retrouve dans de plus vastes travaux signés des mêmes noms ; mais en général l'art de la composition ajoute peu à la valeur, d'ailleurs très-réelle, de ces portraits. L'extrême sobriété de l'ordonnance, motivée, il est vrai, par les dimensions ordinairement assez restreintes de la toile, la simplicité des fonds, qu'accidentent tout au plus les plis d'un rideau ou les moulures d'un lambris, tout, jusqu'au choix du costume, exprime le goût de la modération et des vérités un peu austères. Nous ne prétendons pas accuser cette réserve, encore moins y voir un signe d'impuissance ; les peintres qui traitent ainsi le portrait ont fait ailleurs leurs preuves d'imagination, et l'on serait mal venu à l'oublier. Nous voulons seulement indiquer en quoi une pareille méthode diffère de la manière de Gérard, et aussi quel genre de supériorité gardent les œuvres de celui-ci sur les œuvres de notre temps qui méritent le mieux l'estime. Si dignes d'éloges que soient les portraits peints par MM. Flandrin, Lehmann et quelques autres, il est juste de les louer surtout à titre d'études sérieuses et savam-

ment fidèles. Les portraits de Gérard sont de véritables tableaux, qui joignent au mérite de la fidélité le mérite de l'invention.

Est-il besoin de mesurer la distance, bien autrement grande, qui sépare les ouvrages du maître des portraits peints par cette fraction de l'école dont M. Winterhalter est le chef le plus accrédité? L'art n'est intéressé que d'assez loin dans ces productions parfois agréables, en tout cas essentiellement futiles : elles relèvent plutôt de la mode, et le genre de succès qu'elles obtiennent semble bien en rapport avec les tendances qu'elles expriment. Les portraits de M. Couture peuvent être rapprochés de ceux de M. Winterhalter, non qu'il y ait analogie extérieure entre les deux manières, mais parce qu'elles procèdent au fond l'une et l'autre du même principe, — la prédominance attribuée au moyen matériel sur l'étude et l'expression de la vérité morale. Enfin, depuis quelques années, bon nombre de peintres de portrait travaillent à parodier dans leurs ouvrages l'aspect, le style, le ton même des œuvres anciennes. Sous prétexte d'éluder les conditions imposées par la mode et d'obvier aux inconvénients d'une représentation qui dans un court délai pourra paraître surannée, on ôte tout caractère de véracité à la composition d'un portrait. On contrefait Van Dyck ou Titien, Velasquez ou Greuze, et l'on travestit l'art et les gens de son temps, faute de savoir tirer parti de ce que l'on a dans l'âme et sous les yeux. Gérard n'a ni cette impuissance de sentiment, ni ces caprices. Il reproduit, non sans discernement, non sans beaucoup de goût assurément, mais aussi avec sincérité, les mœurs, les costumes, la physionomie de l'époque où il a vécu. Il ne subit pas aveuglément les influences qui l'entourent, il ne s'y soustrait pas non plus de parti pris, et les personnages

qu'il représente vivent de leur vraie vie, au lieu de dérober le caractère qui leur est propre sous une apparence factice. C'est par cette bonne foi intelligente, c'est par cette aptitude à combiner dans une juste mesure l'art et la naïveté que Gérard, à l'époque de sa première manière, se montre digne des maîtres qui l'avaient précédé dans notre pays. Il aurait pu conquérir dans l'histoire de l'école française une place plus élevée que la place qu'il occupe, il aurait pu laisser un plus grand nom, s'il avait voulu persévérer jusqu'au bout dans la voie de ses premiers succès. Tel qu'il est toutefois, ce nom mérite d'être inscrit parmi les noms des peintres qui ont le mieux continué dans notre siècle les traditions de l'art national : art tout de raison, de goût, de savoir sans ostentation, art sage par excellence, et dont on n'est tenté peut-être de méconnaître les caractères qu'en vertu même de sa retenue.

1856.

V

PAUL DELAROCHE.

La place que la mort de M. Paul Delaroche vient de laisser vide dans l'école française était, — qui songerait à le nier? — une des plus importantes et des plus légitimement conquises. Quelles que soient d'ailleurs les inclinations de chacun, quelque prédilection que puissent inspirer des œuvres rivales, le nom de Paul Delaroche n'en demeure pas moins dans la pensée de tous associé aux noms qui honorent le plus l'art contemporain, et, qu'on l'inscrive ou non avant tel autre, personne à coup sûr ne lui marchandera le droit de figurer entre les premiers. Le peintre de l'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts* et de la *Mort du duc de Guise* a eu ce privilége de plaire à la foule en même temps qu'aux juges difficiles. Depuis l'époque de ses débuts jusqu'au dernier jour de sa vie, il a vu le succès lui venir de toutes parts et lui rester fidèle. Il n'a pas connu, comme Gros, son maître, comme Gérard, comme d'autres encore, ces cruels revirements de l'opinion qui dépossèdent, au profit de réputations nouvelles, les réputations dès longtemps consacrées : rare bonne fortune dans un siècle où la gloire s'use vite, où les enthousiasmes de la veille se changent le lendemain en indifférence, et quelquefois en

outrages, où le talent enfin, s'il ne se transforme sans cesse, n'a plus à nos yeux qu'une valeur douteuse et un crédit suranné.

Pourquoi M. Delaroche a-t-il été excepté de cette loi d'ingratitude ou d'oubli qui a successivement pesé sur les maîtres les plus éminents de l'école moderne? Comment a-t-il réussi, pendant plus de trente années, à fixer ainsi nos mobiles sympathies? La nature de son talent si aisément intelligible, le caractère dramatiques des scènes représentées, peuvent jusqu'à un certain point expliquer cette longue popularité; mais il convient de l'attribuer surtout aux efforts du peintre pour faire mieux chaque jour, à un redoublement de sévérité envers lui-même à mesure qu'il se sentait plus approuvé par l'opinion, en un mot à cette probité d'artiste que rien ne saurait ni décourager ni endormir et dont on trouverait difficilement ailleurs un plus noble exemple. Jamais homme moins que M. Delaroche ne se crut le droit de se reposer dans la célébrité et de s'accommoder en sûreté de conscience de la haute situation qu'il s'était faite; jamais volonté plus obstinée ne poursuivit le progrès. C'est cette constance infatigable, c'est ce zèle de l'art et de tous les devoirs qu'il impose qui méritent d'être honorés chez M. Delaroche autant au moins que la supériorité du talent. Tout en appréciant l'incontestable valeur des œuvres qu'il a laissées, la critique peut faire ses réserves et ne pas approuver toujours les intentions pittoresques ou les formes choisies pour les traduire : en face d'un caractère si digne, d'une vie si loyalement remplie, les restrictions ne sauraient être de mise, et le respect absolu n'est que justice.

Paul ou plutôt Hippolyte Delaroche, — le nom sous lequel il est devenu célèbre n'étant qu'une sorte d'abrévia-

tion de celui qu'il avait reçu d'abord[1], — naquit à Paris le 17 juillet 1797. Sans être précisément issu d'une race d'artistes, il appartenait à une famille qui ne laissait pas de devoir aux arts et aux études qui s'y rattachent une certaine notabilité. Son père était l'un des experts en tableaux le plus habituellement consultés au commencement de ce siècle, et les catalogues de plusieurs collections importantes rédigés par lui témoignent de son goût et de ses connaissances spéciales. Son oncle maternel, M. Joly, conservateur du cabinet des estampes à la Bibliothèque et fils d'un homme qui a laissé dans l'exercice des mêmes fonctions les plus honorables souvenirs, représentait aussi par sa situation et les occupations de toute sa vie l'érudition en matière d'art. M. Delaroche se trouvait donc dès l'enfance entouré d'exemples et de traditions à peu près en rapport avec ses inclinations naturelles. M. Joly voulut d'abord l'attacher au département dont il avait la direction, espérant lui assurer plus tard la survivance qu'on lui avait autrefois ménagée à lui-même; mais l'ambition du jeune homme était autre. Au lieu de se promettre dans l'avenir les paisibles succès d'un érudit, il rêvait déjà la gloire d'un peintre. Quand on lui parla de se vouer aux travaux qui ont pour objet l'histoire de l'art, il déclara nettement qu'il entendait exploiter le

[1] Les tableaux de M. Paul Delaroche antérieurs à l'année 1827 portent tantôt l'initiale de ce prénom « Hippolyte, » tantôt cette signature « Delaroche jeune. » Nous ne notons le fait, assez peu important d'ailleurs, que pour prévenir toute méprise sur l'authenticité de ces toiles. Peut-être importe-t-il davantage de signaler une erreur commise par les auteurs de la *Nouvelle Biographie universelle* et reproduite, depuis la mort du peintre, dans plusieurs articles de journaux. Il s'agit d'une *Nephtali dans le désert* « exposée au salon de 1819, » où, dit-on, l'ouvrage « resta inaperçu. » Le contraire eût été difficile, M. Delaroche n'ayant jamais exposé ni même peint aucun tableau sur ce sujet.

champ de l'invention pour son propre compte et étudier ce qui avait été fait avant lui, non pour le commenter et le décrire, mais afin de créer à son tour.

On a dit de M. Delaroche qu'il avait eu à lutter d'abord contre ces difficultés matérielles auxquelles la jeunesse des artistes est si souvent condamnée, on a prétendu que ses premières années s'étaient écoulées dans la gêne. Certes, il eût été homme à subir courageusement des épreuves de cette sorte ; mais la vérité est qu'elles ne lui furent pas imposées. Bien que modiques, les ressources dont disposait sa famille épargnèrent du moins au jeune peintre le souci de pourvoir aux nécessités de la vie, et s'il rencontra quelques obstacles au début, ces obstacles, d'ailleurs momentanés, ne pouvaient inquiéter que son talent. Lorsque M. Delaroche fut en âge de commencer ses études d'artiste, son frère aîné, élève de David, aspirait à prendre rang parmi les peintres d'histoire. Le père des deux jeunes gens ne voulut pas qu'une rivalité trop directe s'établît entre eux, et il détermina son second fils à s'essayer dans un genre à part. Paul Delaroche étudia donc le paysage sous la direction de M. Watelet : il obtint même d'être admis au premier concours ouvert entre les paysagistes pour le grand prix (1817), concours à la suite duquel Michallon fut envoyé à Rome. Cependant les considérations de famille auxquelles il avait dû obéir d'abord ne faisant plus obstacle à ses goûts[1], il lui fut permis de s'engager dans la route qu'il avait voulu suivre d'abord : il quitta l'atelier de M. Watelet, reçut pendant quelque

[1] M. Delaroche aîné ne renonça définitivement à la peinture qu'un peu plus tard ; mais dès cette époque, il cherchait à se créer une situation en dehors des arts. Toute liberté d'action fut rendue alors au paysagiste, qui devenait, au moins dans un avenir prochain, le seul peintre de la famille.

temps les conseils d'un peintre oublié aujourd'hui, M. Desbordes, et passa ensuite quatre années dans l'atelier de Gros, où il eut successivement pour condisciples Charlet, Bonington, Roqueplan, M. Bellangé, M. Roger, M. Eugène Lami, qui devait être jusqu'au bout le témoin le plus familier de ses travaux et le fidèle compagnon de sa vie.

Bien que M. Delaroche soit entré de très-bonne heure dans la carrière et que sa vocation n'ait été que passagèrement entravée, il ne se révéla pourtant qu'assez tard et dans un ouvrage au fond médiocrement conforme aux inclinations de son esprit. Il avait vingt-cinq ans lorsqu'il exposa au salon de 1822 *Josabeth sauvant Joas*, tableau non sans mérite dans quelques parties, mais dont le style, à la fois emphatique et timide, accusait un talent qui se cherche encore et s'exagère à lui-même ses ambitions et ses méfiances. Dans l'école de Gros, M. Delaroche avait puisé de gré ou de force un certain goût pour cette manière trop souvent fastueuse que le maître popularisait par ses exemples, et qui est à peu près à la vraie grandeur pittoresque ce que l'ordre colossal est aux ordres de l'architecture classique. D'autre part, le souvenir de ses premiers essais dans une voie toute différente, un reste d'habitudes timides gênaient le sentiment et la main du jeune peintre, et contrariaient sourdement ses aspirations. De là cette insuffisance dans l'exécution, de là aussi ces excès d'expression qu'il est juste de reprocher au tableau de *Josabeth*, et que ne sauraient racheter quelques efforts çà et là heureux, quelques intentions dramatiques.

Si incomplète que fût la première œuvre publique de M. Delaroche, elle ne laissait pas toutefois de mériter l'attention par une mise en scène assez habile et une certaine nouveauté dans l'effet général ; elle constatait surtout aux

yeux des condisciples et des amis du jeune peintre un progrès que de récentes tentatives ne permettaient guère de pressentir. Lorsque l'on rapproche aujourd'hui de la *Josabeth* deux tableaux que la famille de M. Delaroche a conservés et qu'il peignit peu de temps avant d'essayer ses forces sur une grande toile[1], on comprend d'autant mieux le succès qu'il obtint au salon de 1822, et l'espèce de surprise que dut causer un pareil début à ceux qui avaient été témoins jusque-là d'erreurs beaucoup plus graves. C'est au reste le caractère propre et l'honneur de ce talent d'avoir tenu toujours au delà de ses promesses ; ce sont ces manifestations progressives du savoir et de la volonté qui déterminent sa physionomie à part et sa valeur. Si heureusement doué qu'il nous paraisse, M. Delaroche n'était pas un de ces artistes tout à fait d'instinct, une de ces organisations privilégiées auxquelles la puissance a été donnée comme une faculté originelle, et, pour ainsi dire, comme une condition de tempérament. Esprit élevé, mais ouvert à tous les scrupules, imagination délicate plutôt que passionnée, il avait besoin, pour se développer à souhait, de temps, de réflexion et de patience. Il lui fallait aussi le loisir de consulter l'opinion, de se rendre compte des besoins actuels, du mouvement d'idées qui commençait alors à se produire, et qu'il lui appartenait moins de dominer en maître souverain que de comprendre et de diriger en homme profondément habile. Que l'on ne s'exagère pas cependant l'espèce de soumission avec laquelle M. Delaroche acceptait l'influence des faits extérieurs. S'il semble juste de constater pendant la première moitié de sa vie une certaine docilité relative, quelque propension à s'informer

[1] *Le Tasse en prison visité par Montaigne, Salmacis et Hermaphrodite.*

de près des goûts de son époque, — sauf à ne les subir aveuglément en aucun cas,— il est tout aussi juste de rendre hommage à l'indépendance de sentiment qui inspira ses œuvres dernières. On verra plus loin au prix de quels efforts et de quelles épreuves il acheta cette maturité d'âme, cette certitude dans la connaissance de soi et dans l'expression de sa pensée. Le moment n'est pas venu de montrer M. Delaroche en pleine possession de lui-même : notre tâche se borne, quant à présent, à rappeler les origines de son talent, à en indiquer les caractères un peu complexes jusqu'au jour où ce talent, assez expérimenté pour devenir instinctif, ne relèvera plus que de l'inspiration personnelle.

Tandis que M. Delaroche en était donc à hésiter encore et à s'interroger sur ses aptitudes, M. Delacroix, plus jeune que lui de quelques années, donnait du premier coup sa mesure dans une œuvre qui est restée célèbre. A ce même salon de 1822, où figuraient comme par le passé bien des toiles académiques, bien des contrefaçons du style consacré quarante ans auparavant par David, le tableau de *Dante et Virgile* semblait ouvrir une ère nouvelle et introduire dans l'école française l'esprit d'indépendance et d'aventure. Choix du sujet, violence d'exécution et d'effet, tout attestait ici l'ardeur de la révolte, tout avait le caractère d'un défi, et d'un défi victorieux, jeté aux continuateurs de la vieille méthode. Cet acte éclatant d'audace encouragea les secrets désirs de M. Delaroche. Il ne songea pas à engager la lutte avec M. Delacroix sur son propre terrain, mais il comprit que le temps était venu pour tous de s'affranchir impunément du joug classique, que le succès même ne pouvait s'obtenir qu'à ce prix, et qu'il fallait, sous peine de se voir reléguer parmi les disciples d'un art usé, poursuivre ouvertement, chacun dans sa voie, l'idéal nou-

veau dont un côté venait d'être révélé. Ajoutons que les conseils affectueux du plus puissant des novateurs d'alors achevèrent de persuader cette intelligence, à demi convaincue déjà. Géricault, avant même de connaître personnellement le peintre de *Josabeth*, s'était intéressé à son œuvre, et une occasion fortuite ayant mis en rapport le maître et le jeune artiste, il en résulta bientôt entre eux une amitié dont M. Delaroche devait garder pieusement le souvenir, et dont il parlait encore aux derniers jours de sa vie avec toute l'émotion de la reconnaissance.

Peu après l'ouverture de l'exposition, M. Delaroche, suivant la coutume des débutants, rôdait un matin dans la salle où l'on avait placé son tableau, guettant sur le visage des visiteurs un témoignage d'impression favorable et tâchant de surprendre au passage quelque parole d'encouragement. Près de lui, deux hommes causaient en juges experts du mérite ou des défauts qu'offraient les toiles exposées. L'un des deux était Géricault, que son *Radeau de la Méduse* avait, depuis trois ans, placé haut dans l'estime publique, et qui, aux yeux des jeunes peintres, représentait avec plus d'autorité que personne les tendances et la foi de l'école moderne. On devine les anxiétés de M. Delaroche quand son tour vint d'être jugé, et le bonheur qu'il ressentit en entendant quelques éloges à son adresse, quelques mots d'approbation sur son ouvrage : éloges d'autant plus sincères, qu'ils ne parvenaient en apparence qu'à des oreilles désintéressées. Il n'osa pas se trahir, mais le lendemain il cherchait un introducteur auprès de Géricault ; il réussissait à se faire présenter au maître qui l'avait, sans s'en douter, directement encouragé, et de qui il attendait de nouveaux avis. Géricault avait dans le caractère autant de bienveillance et de douceur qu'il déployait d'âpre énergie

dans ses travaux : il se montra touché de la démarche du jeune homme. Au lieu de trancher avec lui du professeur, il voulut n'être que son aîné dans la carrière, et, bien loin de l'enchaîner aux intérêts de sa propre cause, il n'épargna rien pour l'émanciper. On ne supposerait guère que la pensée ingénieuse, le goût correct de M. Delaroche, ont commencé à se dégager sous l'influence de Géricault, et que les conseils du fougueux peintre de *la Méduse* ont été pour quelque chose dans l'exécution élégante, mais un peu froide, de tableaux tels que *Jeanne d'Arc en prison* et *Saint Vincent de Paul prêchant pour les enfants abandonnés*.

Lorsque ces deux toiles parurent au salon de 1824, elles y furent accueillies comme une sorte de tempérament entre les témérités de la nouvelle école et les doctrines immobiles de l'école qui s'intitulait classique. Depuis deux ans, la révolution avait marché de façon à donner fort à penser aux hommes qui avaient cru d'abord ne saluer en elle qu'un progrès légitime et limité dans ses conséquences : elle ne se trahissait plus aujourd'hui par des symptômes ; elle s'affichait partout et plantait hardiment son drapeau en face des puissants de la veille. M. Delacroix achevait de décider le mouvement en exposant son *Massacre de Scio ;* Scheffer, bien loin alors de la manière réservée qu'il devait adopter plus tard, avait envoyé au salon sa *Mort de Gaston de Foix*, Sigalon sa *Locuste ;* M. Champmartin et quelques autres révolutionnaires en sous-ordre secondaient l'action des chefs et en propageaient les principes. Il y avait là de quoi mettre en émoi les intelligences timorées. Bien des gens qui se fussent contentés d'une réforme s'effrayèrent de ce radicalisme sans merci. Entre les apôtres du mouvement à outrance et les défenseurs obstinés du passé, un troisième parti se forma, celui des

modérés, et, comme il arrive toujours en temps de révolution, ce parti se trouva bientôt, sinon le plus entreprenant et le plus actif, du moins le plus nombreux. M. Delaroche, par la nature de son talent et le caractère mixte de ses ouvrages, résumait à merveille ces aspirations moyennes, cet esprit de mesure qui animaient alors la majorité. Girondin de l'art en quelque sorte, il s'était assez compromis déjà auprès des survivants de l'ancien régime pour ne pas être suspect de complicité avec eux, et d'un autre côté il ne craignait pas de protester contre les emportements de ceux qui voulaient tout renouveler de fond en comble. De là le succès qu'obtinrent la *Jeanne d'Arc, Saint Vincent de Paul* et les autres tableaux que M. Delaroche fit paraître à la même époque : succès véritable, mais auquel les dispositions du moment eurent peut-être autant de part que les qualités mêmes des œuvres. Aujourd'hui l'on serait plus sévère. Depuis que les conditions de la peinture anecdotique ont été mieux définies, depuis que les travaux de M. Delaroche lui-même nous ont rendu familières les études et la vérité historiques, il semble difficile de partager l'indulgence de nos devanciers pour certaines licences un peu trop formelles. Le moyen par exemple de reconnaître, dans le tableau qui représente Filippo Lippi aux pieds de Lucrezia Buti, l'artiste d'humeur fort peu langoureuse dont parle Vasari ? Filippo Lippi d'ailleurs n'avait pas moins de quarante-sept ans au moment de l'aventure retracée par M. Delaroche. Que le peintre ait cru devoir rajeunir ces tardives amours, passe encore ; mais lui appartenait-il de les idéaliser à ce point et de rajeunir aussi bien que le héros l'époque de la scène et les costumes ?

Cependant, à n'envisager les tableaux que nous venons de mentionner qu'au point de vue pittoresque, ils révèlent

dans la manière de M. Delaroche un perfectionnement sérieux et laissent pressentir, plus clairement que la *Josabeth*, le développement prochain de ce talent. Le *Saint Vincent de Paul* surtout mérite d'être considéré comme un témoignage des progrès accomplis et un gage des progrès qui vont suivre. Ici l'indécision du pinceau n'embarrasse plus comme ailleurs l'expression de la pensée ; les instincts judicieux du peintre se formulent non pas avec une liberté entière, mais avec plus d'aisance que par le passé. Quelques années encore, et ce style, déjà près de la netteté, achèvera de s'affermir, ces tâtonnements du goût se résoudront en intentions tout à fait significatives ; la *Mort du président Duranti* viendra déterminer la manière incomplétement caractérisée dans *Jeanne d'Arc*, et le joli tableau qui représente *Miss Macdonald apportant des secours au dernier prétendant* mettra en pleine lumière les qualités d'un talent mieux approprié à l'analyse des faits et aux interprétations ingénieuses qu'aux vastes entreprises de l'imagination.

La *Mort du président Duranti* est un ouvrage exempt de cette affectation théâtrale, de ces faux semblants de grandeur que, vers la fin du siècle dernier et au commencement de celui-ci, les peintres français jugeaient à propos d'introduire dans la représentation de toute scène historique. Nous ne parlons pas des sujets empruntés à l'antiquité. On sait de reste quels immuables principes régissaient la composition d'un tableau où devaient figurer les héros de la Grèce ou de Rome ; mais là même où il s'agissait de retracer quelque fait de l'histoire nationale, quelque événement appartenant aux époques modernes, les peintres se gardaient bien d'apporter la moindre modification au système une fois adopté comme la règle du beau universel. Ordonnance des lignes générales,

attitudes, et jusqu'à l'expression des visages, jusqu'au caractère des ajustements, tout devait, sous peine d'être réputé indigne de l'art, contrefaire les formes antiques et s'affubler d'une majesté banale. Que Vien, et un peu plus tard Vincent, eussent à représenter sur la toile, le premier la *Mort de Coligny*, le second *Mathieu Molé aux barricades*, que les élèves de David acceptassent par hasard quelque besogne semblable, aucun de ces artistes ne se mettait fort en peine de préciser les conditions particulières et la physionomie de son sujet. Au milieu de la toile, le héros debout et parfaitement immobile, pour faire contraste avec la turbulence des groupes environnants ; au premier plan, quelques énergumènes à demi nus, variantes plus ou moins heureuses des types fournis par la statuaire, et dans le fond, des bras ou des piques s'agitant de manière à rompre les lignes horizontales de la composition : voilà le programme pittoresque dont les termes avaient été fixés un demi-siècle auparavant, et que bien des gens suivaient encore avec une pieuse docilité, lorsque le tableau peint par M. Delaroche vint faire justice de ces conventions académiques. La *Mort du président Duranti* se distingue entre les œuvres appartenant au même ordre de sujets et à la même époque par la vraisemblance de la mise en scène. A ne considérer cette toile que dans ses rapports avec les travaux précédents du peintre, elle révèle certaines qualités d'exécution dont on ne trouverait ailleurs qu'une promesse encore incertaine et un assez vague pressentiment.

Jusque-là, en effet, on pouvait reprocher au dessin et au coloris de M. Delaroche une correction un peu superficielle. Rien d'absolument inexact dans la forme, rien de tout à fait faux dans le ton, rien non plus qui exprimât à fond la vérité et l'émotion ressentie par l'artiste. Quelque chose de

prudent jusqu'à la froideur, d'impartial jusqu'au scepticisme, alourdissait la pratique et en affaiblissait l'accent. Ici, au contraire, le dessin est ferme et facile, la couleur sobre, mais non sans souplesse, et le modelé fin de quelques morceaux, — de la tête de Duranti entre autres, — atteste la volonté de serrer de près la nature. Enfin l'extrême habileté avec laquelle sont traitées les étoffes, les fourrures, et en général tous les accessoires, achève de mettre en relief la scrupuleuse véracité de ce pinceau. Ailleurs, il est vrai, cette habileté pourra dégénérer presque en ostentation de dextérité, cette imitation soigneuse des objets inanimés empiétera sur d'autres études ; dans la *Mort du président Duranti* l'expression des réalités secondaires n'a que l'importance qui convient. C'est en face de la *Mort d'Élisabeth* qu'on sentira l'abus de la méthode, et que le regard sera comme étourdi d'une sorte de fracas pittoresque. M. Delaroche heureusement n'était pas homme à se méprendre longtemps. En dépit des applaudissements qui accueillirent, au salon de 1827, la *Mort d'Élisabeth*, il vit bien que persister dans la voie où il venait d'entrer, c'était s'exposer à faire fausse route : il se hâta de rétrograder. Un soin excessif dans le rendu des accessoires put encore, sous sa main, nuire de temps à autre au relief des morceaux essentiels et diviser l'effet de ses compositions ; mais ce défaut, il travailla sans relâche à s'en corriger, et là même où les objets inertes sont traités par lui avec le plus d'amour, ils n'usurpent plus, comme dans l'*Élisabeth*, le droit de se mettre en vue. Une seconde fois seulement, et à quinze ans d'intervalle, M. Delaroche crut devoir recourir à ces artifices de brosse, à cette exécution tumultueuse qui exagère le rôle des détails et s'en prend surtout au costume. Le *Charlemagne passant les Alpes*, aujourd'hui au musée de

Versailles, montre ce que le talent de M. Delaroche pouvait perdre à se préoccuper outre mesure des effets partiels ; mais revenons aux travaux qui résument le mieux les qualités de ce talent et à l'histoire de ses progrès.

La *Mort du président Duranti, Miss Macdonald* et les autres toiles exposées par M. Delaroche au salon de 1827, de nouveaux tableaux qui, sans être sortis encore de son atelier, commençaient à occuper la presse et le public, en un mot ce que l'on avait vu déjà ou ce que l'on s'attendait à voir avait donné au nom du peintre, vers la fin de la Restauration, une importance considérable. L'attitude de M. Delaroche à cette époque, l'influence à demi légitime, à demi anticipée qu'on lui attribuait ont été exactement définies par M. Charles Lenormant dans quelques pages consacrées à la mémoire d'un homme qu'il avait beaucoup connu et à l'appréciation d'un talent dont il avait suivi de près les premiers développements : « Je fus étonné, dit M. Lenormant, de l'empire qu'à trente-trois ans Paul Delaroche exerçait autour de lui. Ceux qui réclamaient ses conseils étaient nombreux et ne l'abordaient qu'avec un sentiment de respect ; il était froid, réservé, et pourtant sa bonté rayonnait sur ses élèves. Ce qui me frappait le plus, c'était la confiance extraordinaire qu'on avait dans son avenir ; le bouton avait paru, la fleur allait éclore ; on se groupait dans l'attente de cet épanouissement... » Quoi de plus naturel d'ailleurs ? Si l'on se reporte à ces années pleines de promesses, à ce temps qui s'annonçait comme une époque de renaissance, où l'on pourrait aujourd'hui signaler plus d'une méprise, mais où chacun du moins voulait et espérait le progrès, il sera facile de comprendre la confiance qu'inspirait alors M. Delaroche et le pouvoir qu'on lui reconnaissait d'avance comme à d'autres réfor-

mateurs appartenant à la même génération ; on dirait presque à la même école, bien que dans une sphère d'action différente. Par ses tendances et le caractère de son talent, M. Delaroche représentait à peu près dans les arts ce que les écrivains du *Globe* représentaient dans la politique et dans les lettres. Comme eux, il appartenait au parti du mouvement, il aspirait à régénérer des doctrines vieillies ; comme eux aussi, il entendait respecter certaines limites que de plus aventureux avaient déjà franchies, quitte à ne pas trop savoir ensuite où s'arrêter. Pourvu déjà d'une autorité sérieuse dans le présent, il semblait surtout promis à l'avenir. Aussi lorsque la révolution de 1830 eut ruiné du même coup les institutions politiques et ce qui restait des résistances de la vieille école, se trouva-t-il tout naturellement l'un des hommes le plus en vue, et, comme on devait dire dix-huit ans plus tard à propos d'autres hommes et d'une autre révolution, l'une des espérances de la veille. Il importe toutefois de bien préciser le rôle de M. Delaroche à cette époque et sa part d'action dans des événements auxquels il se trouva mêlé seulement en tant qu'artiste. J'ignore sur la foi de quelle tradition l'auteur d'une notice nécrologique a cru devoir le montrer combattant en juillet derrière les barricades ; mais il en est de ce fait comme du duel de Lesueur et de tant d'autres anecdotes qui se sont glissées dans la biographie des artistes célèbres, rien n'est moins exact à tous égards.

Il semble au surplus que M. Delaroche ait eu ce privilége d'attirer sur les actes de sa vie, sur ses intentions même, des regards un peu plus pénétrants que de raison, et de fournir matière, en dehors de l'art, à des suppositions imprévues ou parfaitement contradictoires. Il y a vingt-sept ans, au lendemain de cette révolution où l'on veut aujour-

d'hui qu'il soit intervenu les armes à la main, on lui prêtait des passions politiques fort différentes. Le *Cromwell* et les *Enfants d'Édouard* étaient, disait-on, une allusion aux faits de l'histoire contemporaine, un pieux hommage aux vaincus, une leçon à l'adresse des vainqueurs. Étrange leçon ! soit dit en passant, et pour le moins bien inutile : aussi M. Delaroche ne songea-t-il nullement à la donner. De ces deux tableaux que l'esprit de parti prétendait transformer en moralités de circonstance, l'un était achevé longtemps avant la révolution de juillet, l'autre ébauché déjà au moment où cette révolution éclata. A moins d'accorder au peintre un don singulier de prescience, il faut convenir qu'en travaillant à ces ouvrages, il n'en soupçonnait guère la signification prochaine et la prétendue opportunité. Non, les arrière-pensées de M. Delaroche à cette époque de sa vie et à d'autres époques, les intentions secrètes dont on s'est plu à compliquer son talent, tout cela n'est qu'erreur ou invention. Nous ne voulons pas dire, tant s'en faut, que M. Delaroche fût indifférent à toutes les causes, qu'il se tînt en dehors des événements ou des idées qui venaient à se succéder dans son pays. Il avait, comme homme, des préférences auxquelles il est resté fidèle ; mais, comme peintre, il n'entendait faire ni de l'art un moyen d'action éphémère, ni de son pinceau un instrument de polémique ; son ambition était plus haute, et son entreprise plus vaste, plus humaine. Le peintre de *Charles Ier* et de *Jane Grey*, de *Napoléon à Fontainebleau* et de *Marie-Antoinette*, de *Strafford* et des *Girondins*, l'artiste qu'émeuvent toutes les grandes infortunes, qui célèbre tous les genres d'héroïsme sans distinction de race ni de drapeau, — un tel homme à coup sûr ne prend pas le rôle d'un homme de parti, mais bien la tâche d'un historien et d'un moraliste. L'histoire est-elle

véridique, la morale ressort-elle clairement des scènes représentées ? voilà le point essentiel. Que le choix du sujet intéresse à tort ou à raison les passions du moment, peu importe : l'esprit de l'œuvre n'est pas là.

Nous l'avouerons pourtant, si M. Delaroche n'eut recherché dans tout le cours de sa vie que le genre de vérité qui caractérisa d'abord sa manière, s'il se fût proposé pour but unique la reproduction littérale du fait, il serait permis, malgré les succès obtenus, de contester sinon son talent, au moins la valeur esthétique de son système. En faisant une part si large dans l'art à l'élément historique, à l'exactitude officielle, M. Delaroche, pourrait-on dire, tendait à amoindrir d'un autre côté la portée pittoresque de ses travaux. Il remplaçait par des procédés littéraires les moyens d'expression qui appartiennent au pinceau. Soit : mais sans parler de la soif de réalité qui tourmentait, il y a trente ans, une génération longtemps soumise à un régime tout contraire, ne doit-on pas estimer à leur prix la science et la sagacité d'un homme capable d'évoquer ainsi le passé ? Ne faut-il pas, surtout en face des tableaux ou M. Delaroche n'a prétendu faire acte que d'historien fidèle, de chroniqueur si l'on veut, ne faut-il pas se rappeler qu'il devait ailleurs interpréter en poëte, et en poëte profondément ému, les passions, les misères dont il s'est contenté ici de reproduire le geste ou le costume ? Lorsqu'il n'était encore que le peintre des *Enfants d'Édouard* et de *Cromwell*, il ne pressentait pas sans doute qu'un jour viendrait où son âme s'ouvrirait à des inspirations d'un autre ordre ; que sa main si studieuse, au début, de la vérité palpable, tracerait avec amour l'image de vérités plus hautes ; qu'enfin la *Jeune Martyre* et les quatre sujets de l'*Histoire de la Vierge* viendraient admirablement démentir

les principes qui le guidaient alors. Je dis mal : l'histoire de ce talent n'offre pas de démenti. Il n'y eut que progrès incessant, développement continu d'une intelligence avide du bien et de mieux en mieux informée. M. Delaroche ne mettait autrefois dans ses œuvres que son esprit et sa raison ; il finit par épancher sur la toile son âme tout entière. De là cette supériorité de mérite qui distingue ses derniers tableaux des tableaux appartenant à sa première manière ; de là aussi une apparente contradiction entre ses opinions sur l'art vers la fin de sa vie, et la doctrine qu'il avait professée d'abord : doctrine relativement un peu humble, mais dont on n'a pas à dissimuler l'insuffisance, puisque la leçon nous vient à cet égard de M. Delaroche lui-même et des exemples qu'il sut donner plus tard.

A l'époque où M. Delaroche ne se proposait de formuler que la réalité historique, sa pensée, ses paroles même étaient à peu près celles-ci : « Les grands maîtres ont exploité le champ de l'invention poétique avec un tel succès, qu'à peine reste-t-il à glaner sur leurs traces quelques rares débris. Désormais la moisson est faite. Les idées religieuses ont trouvé depuis longtemps leur forme définitive. D'éternels modèles nous révèlent d'autre part, et avec un éclat incomparable, le beau dans sa plus haute acception plastique. En dehors de ces deux interprétations suprêmes, qu'y a-t-il donc encore à tenter ? L'analyse des événements purement humains, la représentation des faits au point de vue dramatique et sous leur aspect, non le plus grandiose, mais le plus probable. Un enseignement direct, et jusqu'à un certain point familier, voilà ce qui s'appropriera le mieux aux conditions de l'art moderne, aux besoins intellectuels de notre époque. » Or cet enseignement, quelque opportun qu'il fût, fallait-il en préciser si rigoureusement les formes, qu'au-

cun détail ne fût exclu, aucune réalité dissimulée? Le succès a donné raison aux théories de M. Delaroche, et d'ailleurs l'extrême habileté avec laquelle elles ont été mises en pratique les justifie suffisamment. Il est permis néanmoins de se demander si tout ce que la plume décrit à la pensée, le pinceau peut également le raconter aux yeux, et s'il n'en est pas des ressources de la peinture en face de certains sujets ocmme des lois ou des convenances théâtrales. « Ne mettez pas la potence sur la scène, écrivait Diderot à Voltaire; d'autres bientôt y feront figurer le pendu. » M. Delaroche n'a pas craint de réaliser quelque chose des pressentiments de Diderot. La tête coupée de Charles Ier, la paille qui va boire le sang de Jane Grey dépassent peut-être la limite des vérités utiles. En vain objecterait-on l'exemple des anciens maîtres et ces instruments de torture qu'ils ne se faisaient pas scrupule d'introduire dans leurs tableaux : il n'en va pas du martyre d'un saint comme d'une exécution judiciaire. L'expression de la foi sur les traits de celui qui subit le supplice, le ciel entr'ouvert pour recevoir cette âme déjà presque délivrée du corps, tout, jusqu'au lieu et à l'époque de la scène, tend à idéaliser le martyre religieux et les circonstances qui l'environnent. La palme se voit aux mains des anges autant pour le moins que la hache ou la torche aux mains des bourreaux. Dans la mort d'une victime de la politique, un pareil contraste ne saurait exister. Ici sans doute la pensée de Dieu, de l'éternelle justice peut et doit planer sur le tableau des infortunes et des iniquités humaines; mais elle ne se traduit pas sous des formes assez sensibles, elle n'apparaît pas assez ouvertement pour racheter l'horreur du spectacle et ennoblir, comme ailleurs, la réalité. Le mieux ne serait-il pas que l'art atténuât cette réalité extrême, et que le peintre d'une scène historique

n'eût pas tout à fait les mêmes scrupules que le rédacteur d'un procès-verbal ?

Qu'importe après tout ? Si M. Delaroche a pu quelquefois s'exagérer à lui-même ses devoirs de peintre historien, que de fois en revanche ne les a-t-il pas remplis avec une justesse de vue et une pénétration parfaites ! Quel tact, quelle finesse dans la composition de ces trois scènes entre autres, *Richelieu traînant à la remorque de son bateau Cinq-Mars et de Thou*, *Mazarin à son lit de mort*, et la *Mort du duc de Guise !* C'est en peignant des tableaux de cet ordre, et nous ajouterons de cette dimension, que M. Delaroche, à l'époque de sa première manière, prouve avec le plus d'évidence les ressources de son esprit et l'habileté de son pinceau. C'est dans ce genre mixte qu'il excelle, dans ces tragi-comédies pittoresques où le trait de mœurs a sa place à côté de l'image terrible, où la délicatesse de l'observation s'allie à l'énergie du sentiment. Quoi de plus expressif, par exemple, que la figure de Henri de Guise étendue à terre dans l'âpre majesté de la mort, et menaçant encore, pour ainsi dire, les assassins qui ont fait le coup et le roi qui les a armés ? En face de cette figure virile, le peintre nous le montre, ce lâche roi, soulevant d'une main tremblante la draperie derrière laquelle il se tenait blotti pendant la lutte, interrogeant d'un regard oblique la pâleur de la victime et s'assurant de loin que tout est bien fini. Ce mélange de cruauté et de terreur presque ridicule qu'expriment l'attitude et le visage de Henri III, l'empressement des meurtriers à se porter au-devant du maître et à faire valoir auprès de lui chacun ses services personnels, enfin, — qu'on nous passe le mot, — le côté comique de cette scène sanglante est mis en lumière avec autant d'esprit que le côté sinistre ressort avec vigueur. Quant à l'exécution matérielle,

elle a une fermeté et une aisance dont les meilleurs tableaux de M. Delaroche, — j'entends ceux qu'il avait faits jusqu'alors, — n'offrent pas un spécimen aussi achevé. Dans *Miss Macdonald,* la pratique est surtout élégante, la touche pleine de grâce, mais d'une grâce un peu recherchée. Le *Richelieu* et même le *Mazarin*, si finement traités au point de vue de la physionomie et du détail, laissent souhaiter plus de discrétion dans l'effet général, une harmonie moins incessamment brisée par la multiplicité des tons et les mille accidents du modelé. Ce sont assurément de charmants ouvrages, mais il leur manque encore ce qui caractérise la *Mort du duc de Guise*, — l'accent de la certitude et l'autorité du goût.

Dans la *Mort du duc de Guise*, rien que de correct sans minutie et d'harmonieux sans faiblesse. Les *crayons* et les miniatures à l'huile des peintres français du seizième siècle ne déterminent pas avec une précision plus savante l'expression d'un visage ou la forme d'un ajustement. Les *petits maîtres* flamands eux-mêmes désavoueraient-ils cette ampleur d'effet ? En tout cas, quel est celui d'entre eux qui aurait su définir aussi nettement le vrai sens et la portée morale d'une pareille scène ? Si l'on s'en tient à notre école et à notre époque, où trouver un peintre dont le talent s'approprie mieux, aussi bien même, à toutes les conditions imposées ici par le sujet ? M. Ingres traitera plus noblement que personne un thème antique dans un cadre restreint, *Antiochus et Stratonice* par exemple ; M. Delacroix donnera à son petit tableau d'*Hamlet* l'empreinte de la passion et d'un sentiment profondément poétique ; MM. Decamps et Vernet peindront à souhait, celui-ci la *Barrière de Clichy*, celui-là *Samson* ou *Joseph :* aucun de ces éminents artistes, en dépit de ses qualités ou plutôt en

vertu de ces qualités mêmes, ne réussira comme a réussi M. Delaroche dans une œuvre moitié drame, moitié tableau de genre. Suit-il de là que le peintre du *duc de Guise* l'emporte sur tous les autres maîtres contemporains ? Ce que nous venons de dire ne tend pas à cette conclusion. Nous ne voulons qu'établir un fait : c'est que M. Delaroche, talent tout éclectique en apparence, a eu son genre d'excellence, son originalité propre, et que les œuvres mêmes de ses plus dangereux rivaux laissent aux siennes leur physionomie d'élite et leur entière valeur. Or quels sont les signes distinctifs de cette physionomie ? quelle part faut-il faire dans l'histoire de l'art contemporain, non pas seulement à l'auteur du *duc de Guise*, mais au peintre dont ce dernier tableau ne faisait que confirmer les succès précédents et la réputation déjà ancienne ? Si l'on jette un coup d'œil sur la situation de l'école avant la seconde moitié du siècle et sur les travaux des artistes qui aujourd'hui encore se partagent le pouvoir, on n'aura pas de peine à résoudre ces questions.

Sans nier jamais le talent de M. Delaroche, on lui a reproché néanmoins, — et cela il y a vingt-cinq ans comme depuis lors, — de ne représenter dans l'art que des qualités en quelque façon négatives. L'artiste, disait-on, qui n'est expressément ni grand dessinateur, ni grand coloriste, qui n'a pour principe que le culte de toutes les légalités pittoresques, pour muse que la convenance, un tel homme ne saurait prétendre à une influence fort puissante sur l'école et les idées de son temps. Il y a deux manières pourtant d'acquérir cette influence. On peut ou s'emparer de l'opinion à force ouverte et régner sur elle par droit de conquête, ou se pénétrer si bien de l'esprit et des besoins actuels, qu'on arrive à résumer en soi les tendances de tous. Reste à savoir si, au point où nous sommes, le second

moyen n'est pas le plus efficace, et si le succès n'appartient pas aux intelligences persuadées par ce qui les entoure plus sûrement encore qu'aux intelligences résolues à ne prendre conseil que d'elles-mêmes. David, comme autrefois Lebrun, avait su imposer ses inclinations personnelles et les habitudes de sa pensée à toute une époque. Lui régnant, personne parmi les artistes comme dans le public n'eût songé sans doute à contester l'opportunité de sa domination. Depuis l'apparition du tableau des *Horaces* jusqu'au moment où fut exposé le *Léonidas*, chacun avait cru de la meilleure foi du monde reconnaître ses propres aspirations formulées dans les œuvres du maître, et cependant on ne faisait alors que subir l'ascendant de cette forte volonté, l'autorité de ce talent que l'on respectait comme un dogme, et qui n'était au fond que l'expression de la foi d'un seul. Que David soit venu à propos et dans un milieu favorablement préparé pour sa gloire, cela est certain ; mais ne saurait-on dire que le long empire exercé par lui fut en grande partie le résultat d'une surprise, et que sa doctrine, si bien appropriée qu'elle parût aux mœurs du moment, contrariait en réalité l'instinct national et les coutumes de l'art français ? Aussi quel empressement à secouer le joug dès que le maître n'est plus là pour le maintenir ! quelle violence dans la réaction, quels excès d'indépendance après ce régime tyrannique ! C'en est fait désormais de la soumission de l'école comme du despotisme des chefs. Aucun de ceux-ci ne réussira à régenter pleinement l'opinion, à la façonner suivant ses propres principes, et ce qui prouve combien l'intimidation en pareil cas est devenue une arme insuffisante, c'est que les deux talents les plus radicaux qui aient paru depuis David n'ont pu, l'un en dépit de son élévation soutenue, l'autre malgré sa fécondité et son éclat, réduire les résistances de la foule.

M. Ingres, aux yeux de la partie la plus éclairée du public, occupe la première place dans l'école française contemporaine ; mais l'art tel qu'il le comprend et le pratique semble un peu dépaysé au milieu de nous. Que les œuvres de M. Ingres soient empreintes d'une beauté impérissable, qu'elles révèlent l'imagination et la main d'un grand maître, rien de plus vrai : est-ce à dire toutefois que ce maître s'inspire des idées modernes, que ces œuvres soient en rapport exact avec nos besoins et nos goûts? Chez le peintre de l'*Apothéose d'Homère*, de *Saint Symphorien* et de tant d'autres sujets conçus et exécutés avec une intraitable rigueur de pensée et de style, on dirait au contraire que le génie s'excite de la haine contre le présent. De là l'incomplet assentiment, quelquefois même l'opposition formelle, que rencontre parmi nous la manière de M. Ingres. Les uns ne voient dans cette manière hautaine qu'un démenti à des légitimes aspirations ; d'autres, mieux avisés sans doute, l'admirent comme une protestation avant tout éloquente. Amis ou ennemis, tous s'accordent sur ce point qu'elle n'a de raison d'être aujourd'hui qu'à titre d'évocation du passé. Qu'il nous soit permis de constater le fait, sauf à réserver nos propres sympathies : ce n'est pas d'ailleurs outrager la gloire du plus savant peintre de notre âge que d'indiquer, en regard du respect auquel il a droit, les caractères qui nuisent à sa popularité, ou qui limitent son influence.

Si nous rapprochons le nom de M. Delacroix du nom de M. Ingres, il ne s'agit nullement, — avons-nous besoin de le dire ? — d'un parallèle à établir entre les deux artistes. On sait de reste quel abîme les sépare, eux, leurs travaux et leurs doctrines. Il convient seulement de faire remarquer qu'ils affichent l'un et l'autre, dans des vues fort opposées,

le même goût pour les principes absolus, la même inflexibilité de méthode, la même opiniâtreté dans la manière. Soit parti pris, soit impuissance à se corriger, M. Delacroix n'a pas dans tout le cours de sa carrière modifié une seule fois les formes de son style, et, pas plus que M. Ingres, il n'a dévié de la route où il était entré au début. Qualités et défauts, tout lui appartient en propre, tout atteste un esprit convaincu et déterminé à ne rien concéder aux exigences d'autrui, à s'enhardir des résistances qu'on lui oppose, des échecs même qui pourront survenir. Une telle obstination est véritablement d'un artiste ; mais si elle fait la force de M. Delacroix auprès de ceux qui savent honorer les croyances sincères, elle a aussi, et pour le plus grand nombre, ses inconvénients et ses périls. On aura beau signaler dans les œuvres du plus hardi coloriste qu'ait produit l'école française la richesse des tons et de l'effet ; on aura beau rendre hommage au sentiment passionné, aux intentions poétiques qu'exprime ou plutôt que laisse entrevoir ce pinceau : la foule ne cessera jamais de s'effaroucher de certaines étrangetés et de certaines licences, qu'excuse pourtant sans les justifier la verve de M. Delacroix. Un pays comme le nôtre, où l'art en général procède de la raison plus que de l'inspiration spontanée, trouvera difficilement dans ces témoignages violents d'indépendance l'entière satisfaction de ses instincts.

A côté de M. Ingres et de M. Delacroix, qui n'avaient et ne pouvaient avoir, en vertu de leur absolutisme même, qu'une action circonscrite sur le goût public, à côté aussi d'autres talents qui ne représentaient chacun que des tendances à peu près personnelles, il y avait donc place pour un artiste dont le rôle consisterait à concilier, au moins en apparence, ces doctrines ennemies, et à se faire l'interprète

des aspirations de tous. M. Delaroche prit ce rôle difficile, et il le remplit avec un plein succès. Grâce à lui, et par le seul fait de son entremise, les arts, qui semblaient se mouvoir dans une atmosphère étrangère à celle de notre éducation et de nos habitudes, se sont comme rapprochés de nous. Les enseignements du pinceau nous sont devenus presque aussi familiers que les enseignements littéraires, et là où nous nous laissions rebuter par des formes d'expression ou scientifiques ou confuses, nous avons aisément été persuadés par un langage intelligible à tous. Ce n'est pas toutefois qu'en se mettant ainsi à la portée des ignorants, M. Delaroche compromît ses titres auprès des érudits. On ne saurait dire non plus que l'impartialité avec laquelle il accueille tous les progrès qui s'accomplissent, toutes les idées qui s'agitent autour de lui, dégénère en scepticisme systématique. Son talent est, si l'on veut, un miroir où se reflètent des intentions exprimées par autrui et les symptômes généraux du goût actuel. Il reproduit aussi, et non moins fidèlement, ce que l'artiste a senti à propos des objets qu'il nous montre. Dans ces œuvres, fort peu agressives, mais suffisamment accentuées, et, comme aurait dit La Bruyère, faites en somme « de main d'ouvrier, » les hommes familiarisés avec les difficultés de l'art reconnaîtront les témoignages d'un savoir sérieux et d'une habileté supérieure. Ceux qui savent tenir compte seulement des idées ou des faits que traduit la peinture marchanderont encore moins leurs suffrages à un peintre si bien en mesure d'intéresser directement l'esprit. On a dit quelquefois que M. Delaroche, avec son organisation et les qualités générales de son intelligence, se serait aussi sûrement distingué dans une autre carrière que dans celle qu'il avait choisie. Peut-être en eût-il été ainsi. Si M. Delaroche,

par exemple, eût voué sa vie aux travaux littéraires, il n'est pas impossible qu'il eût acquis à peu près la même réputation, et l'instinct qu'il semble avoir des effets de la scène permettrait de penser que le drame se serait formulé sous sa plume aussi heureusement que sous son pinceau. A quoi bon pourtant chercher à deviner ce que l'artiste aurait pu faire en dehors de ce qu'il a fait? Ses œuvres établissent nettement son mérite, elles justifient de reste le parti qu'il a préféré, et le rôle de M. Delaroche est trop important, trop nécessaire même, dans l'histoire de l'art contemporain, pour qu'on puisse le supprimer sans supprimer du même coup l'expression la plus exacte et comme le résumé des efforts de l'école moderne.

On a vu que la *Mort du duc de Guise* marquait avec plus de précision qu'aucun des travaux antérieurs de M. Delaroche ce qu'on pourrait appeler sa manière purement historique, cette manière popularisée déjà par dix ans de succès, et que l'Institut avait achevé de consacrer en admettant dès 1833 le peintre de *Cromwell* et de *Jane Grey*. Il nous reste à indiquer, dans les travaux qui suivirent, les caractères nouveaux à quelques égards de son talent et ses développements successifs jusqu'au jour où la mort devait glacer cette main laborieuse, cet esprit plus actif et mieux inspiré que jamais.

Tandis que M. Delaroche travaillait au tableau de la *Mort du duc de Guise*, où il allait achever de faire ses preuves comme peintre de sujets historiques, une tâche fort différente à tous égards, — la décoration de l'église de la Madeleine, — occupait déjà sa pensée. Il avait accepté ce grand travail vers la fin de l'année précédente (1833). De la part d'un artiste accoutumé aux succès populaires, et dont le crédit était bien assuré dans un certain ordre de

peinture, il y avait du courage à tenter ainsi une entreprise contraire à toutes les habitudes de son talent. Jusque-là, M. Delaroche ne s'était pas, à vrai dire, essayé dans la peinture religieuse. Deux tableaux faits au commencement de sa carrière, — une *Piété*, destinée à la chapelle du Palais-Royal, et un *Saint Sébastien*, — ne pouvaient sous aucun rapport passer pour des épreuves suffisantes [1]. Personne ne le sentait mieux que lui, et lorsqu'il se résolut à entreprendre les peintures de la Madeleine, ce ne fut pas du moins sans avoir bien apprécié les conditions toutes nouvelles qui lui étaient faites et le péril auquel il s'exposait. « Je vous avoue, écrivait-il à l'un de ses amis, qu'à première vue la proposition m'a fait peur. J'ai si bien compris ce qui me manquait pour accomplir une pareille tâche, que je me suis laissé aller d'abord à la tentation de la refuser. Tout bien considéré pourtant, j'ai changé d'avis. Je suis peintre : je dois à l'art et je me dois à moi-même de ne reculer devant aucun effort. J'irai faire mon noviciat en Italie, et quand je me sentirai bien approvisionné, je reviendrai me mettre à l'œuvre... »

Jusqu'à cette époque M. Delaroche n'avait guère consulté les exemples de l'art étranger que dans les galeries du Louvre. Encore choisissait-il avec soin parmi ces exemples ceux qui s'appropriaient le mieux à ses instincts de véracité, à son intelligence plutôt amie de l'exatitude qu'éprise de l'idéal, et s'arrêtait-il moins souvent devant les chefs-d'œuvre de l'école italienne qu'en face des tableaux flamands et des portraits peints par Holbein ou dessinés par les artistes français du seizième siècle. Il s'arrêtait, avons-nous dit : c'est là

[1] Il faudrait mentionner aussi la *sainte Amélie*, si ce tableau n'appartenait, par son style et le caractère de l'exécution, à la classe des œuvres de genre plutôt qu'à la classe des tableaux religieux.

en effet le mot qui convient. Quelles que fussent ses sympathies pour une œuvre ou pour un maître, M. Delaroche préférait ces études où sa main restait oisive à un travail d'assimilation matériellement plus complet. A peine, en de certaines occasions, — lorsqu'il s'agissait par exemple de quelque détail caractéristique, — enregistrait-il dans ses cahiers de croquis le souvenir qu'il importait de noter textuellement : pour tout le reste, il se fiait à sa mémoire, à l'impression reçue, au conseil demandé de près, mais non transcrit. Aussi n'a-t-il laissé aucune copie peinte, aucune esquisse même d'après les maîtres qui lui étaient le plus chers et qu'il avait le plus soigneusement étudiés [1]. De fréquentes stations au Louvre et au cabinet des estampes où il feuilletait l'œuvre d'Albert Durer et les recueils de pièces historiques plus habituellement que l'œuvre de Marc-Antoine, une excursion de quelques jours à Londres en 1827 et, l'année suivante, un très-rapide voyage en Belgique, — tels étaient, en dehors des travaux de l'atelier, les seuls modes d'instruction auxquels M. Delaroche avait cru devoir recourir jusqu'au jour où on lui confia la décoration de l'église de la Madeleine. Avant cette époque, un séjour en Italie lui eût paru presque un danger, ou, s'il songeait quelquefois à passer les monts, c'était, disait-il, afin d'aller à Gênes s'inspirer des portraits qu'y a laissés Van Dyck.

Une fois pourtant M. Delaroche avait été bien près de s'exposer au péril qu'il redoutait et de se rendre, non plus à

[1] La seule copie qui existe de la main de M. Delaroche est une reproduction de l'*Annonciation* de Lesueur. Cette copie, grande comme la toile originale et placée depuis plus de trente ans dans l'église de Villeneuve-le-Roi (Yonne), avait été commandée par l'administration des Beaux-Arts à M. Delaroche, après le salon où il avait exposé sa *Josabeth*.

Gênes, pour y étudier la peinture flamande, mais à Florence et à Rome pour demander aux chefs-d'œuvre de l'art italien le secret d'agrandir sa manière. Ajoutons qu'il ne s'agissait alors ni d'apprentissage à faire en face des plus beaux monuments de la peinture religieuse, ni même d'informations d'aucune sorte auprès des maîtres qui n'avaient manié que le pinceau. Les œuvres dues au ciseau de Donatello et de Michel-Ange, tels étaient les modèles que M. Delaroche se proposait d'interroger : un morceau de sculpture colossale, voilà le travail qu'il avait été chargé d'exécuter. Le fait est peu connu et nécessite quelques explications.

A l'exemple de plusieurs peintres anciens, M. Delaroche avait coutume, avant d'entreprendre un tableau, de chercher les lignes et l'effet de sa composition en groupant des maquettes modelées en cire, suivant la distance relative et les conditions de lumière où les figures devaient être représentées sur la toile. Le plus souvent, dans ces études préparatoires, les proportions et l'attitude de chaque personnage n'étaient indiquées que sous forme d'esquisse. Parfois cependant, l'artiste, séduit par l'attrait du travail, se prenait à déterminer le modelé de certains morceaux avec une précision telle, que la pensée lui venait ensuite de multiplier ces fragments par le moulage et de conserver, pour lui-même ou pour ses amis, un souvenir de son habileté fortuite. C'est ainsi que la tête de Charles Ier, modelée en petit, à titre de simple renseignement pour le tableau de *Cromwell*, fut isolée de l'ensemble où M. Delaroche avait comme charpenté la scène, puis coulée en bronze et tirée à quelques exemplaires, et qu'une épreuve en plâtre du groupe des *Enfants d'Edouard* survécut aux autres éléments de la composition définitive. Vers le commencement de 1830, M. Delaroche se proposait de peindre un *Saint Georges terrassant le dragon*. Suivant sa méthode

habituelle, il avait eu recours à l'ébauchoir pour se rendre compte des conditions linéaires de la tâche ; mais, comme à quelques égards, cette tâche était nouvelle pour lui, — saint Georges devant être représenté à cheval et le dragon exigeant certaines combinaisons de formes étrangères jusque-là aux études de l'artiste, — M. Delaroche avait étudié de plus près et exprimé plus soigneusement que de coutume ce qu'il voulait transcrire avec le pinceau. Le cheval avait été entièrement modelé d'après nature ; les diverses parties dont se composait le corps fantastique du monstre accusaient, aussi bien que la figure du héros, une imitation assez avancée déjà de la réalité. Bref, en se préparant à l'œuvre qu'attendait la toile, le peintre du *Saint Georges* se trouvait avoir, presque involontairement, fait acte de statuaire. Un homme qui exerçait alors une influence considérable sur l'administration des beaux-arts en France, M. le comte Amédée de Pastoret, vit le groupe dans l'atelier de M. Delaroche, et, jugeant qu'un tel essai promettait un monument de sculpture aussi sûrement au moins qu'un beau tableau, il voulut que le *Saint Georges*, exécuté dans des proportions colossales et coulé en bronze, s'élevât prochainement au centre d'un des carrés des Champs-Elysées. Une autre figure équestre devait être placée en regard de celle-ci, et Mlle de Fauveau avait été chargée de modeler, comme pendant à l'œuvre de M. Delaroche, un *Charles VIII au moment où il entre en Italie*.

On le sait, tout peintre est à peu près sculpteur, ou du moins familiarisé d'avance avec les conditions de la sculpture, puisque ces conditions sont aussi des lois pour le pinceau. Sauf la pratique du moyen matériel, il ne manque à celui qui traduit la forme humaine sur la toile l'expérience d'aucune des difficultés imposées au statuaire. L'étude de la

ligne, des proportions, du modelé, la science du dessin en un mot, c'est-à-dire l'élément même de la sculpture, sert également de principe aux travaux que le peintre doit accomplir, et s'il faut, de plus, que celui-ci anime par le coloris les formes qu'il retrace, ce surcroît de vérité dans l'imitation ne saurait ni l'exempter, ni le distraire des obligations communes à son art et à l'art du ciseau. En acceptant la tâche qu'on lui offrait ainsi à l'improviste, M. Delaroche ne s'aventurait donc pas, à vrai dire, dans une entreprise étrangère de tous points aux habitudes de son talent. Cette entreprise, à l'envisager au point de vue de l'exécution même, il eût été déjà en mesure de la tenter ; mais le style que comportait un pareil ouvrage, le goût épique dans lequel il devait être traité, voilà ce qui préoccupait surtout un artiste habitué jusqu'alors à lutter contre des difficultés plus humbles et ce qui lui avait fait prendre la résolution d'aller consulter, à Florence et à Rome, les exemples des maîtres. Encore quelques semaines, et M. Delaroche se mettait en route, lorsque la révolution de juillet vint ajourner indéfiniment ce projet de voyage et, plus indéfiniment encore, le travail qui l'avait inspiré. Le *Saint Georges,* destiné à devenir un morceau de sculpture monumentale, est resté pour toujours à l'état d'esquisse ; deux épreuves en bronze du petit groupe modelé en 1830 sont tout ce qui subsiste de l'entreprise.[1] Quant au voyage, il fallut que quatre années s'écoulassent avant que M. Delaroche fût amené de nouveau à le juger nécessaire, et qu'une grande tâche de peinture murale lui imposât le devoir d'aller en Italie raffermir son talent et l'achever.

M. Delaroche toutefois était bien résolu à ne demander à

[1] Une de ces épreuves a passé de la galerie du duc d'Orléans dans la collection de M. Thiers ; l'autre appartient à M. Paul Rattier.

l'Italie que des leçons techniques, des modèles de style et non des patrons d'idées. Pour plus de sûreté et comme pour se prémunir contre les dangers d'une influence trop directe sur sa propre imagination, il avait voulu avant son départ arrêter toutes ses compositions, les essayer sur les murs de l'église et se fixer à lui-même les termes généraux du programme dont il modifierait ensuite les détails suivant les exemples des maîtres. Heureux ceux qui savent se défier ainsi de l'autorité des chefs-d'œuvre et garder un fonds d'indépendance là où il est si facile de se laisser asservir! Rien de plus rare en pareil cas qu'une admiration prudente, rien de plus chanceux, même pour les peintres les mieux doués, que l'étude de l'art italien, quand cette étude n'a pas pour objet précis le développement d'un sentiment personnel. Or comment s'écouter fort attentivement soi-même en face de ces créations incomparables qui, comme *les Stanze*, *la Cène* ou *la chapelle Sixtine*, sont le dernir mot de l'art et l'effort suprême du génie humain? Les plus fiers à coup sûr s'humilieront devant elles; les plus sages peut-être se tourneront vers des modèles moins parfaits et par cela même mieux appropriés aux instincts et à l'ambition de chacun. Telle fut au moins la règle de conduite que s'imposa M. Delaroche pendant son séjour en Italie. Au lieu de copier les œuvres de Raphaël ou de Léonard, il voulut remonter aux sources où ces grands maîtres avaient puisé et interroger à son tour les premiers monuments de la peinture religieuse, à peu près comme un écrivain qui, pour former son style, étudierait les origines de la langue avec plus de zèle encore que la littérature des beaux siècles.

M. Delaroche consulta donc à fond, et le crayon à la main, les fresques des *trecentisti* qui ornent les églises de Florence et des autres villes de la Toscane; puis, accompagné de

deux de ses amis et d'un de ses élèves, il se retira pour peindre les esquisses de ses compositions dans le couvent de Camaldoli, monastère situé au sommet de l'Apennin, et par conséquent rarement visité. Quelqes jours après, M. Ampère, qui accomplissait alors ce *voyage dantesque* dont il a publié le récit, venait se renseigner aux mêmes lieux. Jamais peut-être le *sacro eremo di Camaldoli* n'avait reçu des hôtes si nombreux. En tout cas, c'était la première fois que les cellules du couvent se convertissaient en ateliers et que ses murs abritaient des travaux que la publicité attendait à Paris. Je me trompe : ces travaux auxquels M. Delaroche se livrait alors et qu'il allait pendant près d'une année encore continuer à Rome, ces études poursuivies avec l'ardeur d'un talent qui se sent en progrès, tout cela devait rester stérile et s'ensevelir dans l'obscurité, jusqu'au moment où la mort livrerait à la foule les rêves inachevés de l'artiste et les derniers secrets de son pinceau [1].

On se rappelle dans quelles circonstances M. Delaroche renonça à ses projets de décoration pour l'église de la Madeleine. Une mesure prise par l'administration l'ayant dépossédé d'une partie de la tâche qu'il croyait confiée tout entière à son talent, il s'éleva vivement contre ce partage, et s'empressa de rendre, avec le travail auquel il avait consacré deux années déjà, une somme considérable reçue pour prix de ses études préparatoires. Peut-être, la décision ministérielle n'était-elle que le résultat d'un malentendu ; peut-être les droits de M. Delaroche avaient-ils été involontairement mé-

[1] Sauf quelques têtes peintes d'après les religieux camaldules qui lui avaient donné l'hospitalité, rien de ce que M. Delaroche a produit pendant son voyage en Italie n'a vu le jour jusqu'ici. Ces portraits de camaldules, exécutés avec une rare finesse, appartenaient à M. le comte de Feltre, qui les a légués au musée de Nantes, où ils se trouvent aujourd'hui.

connus. Quoi qu'il en soit, il y allait pour lui de sa dignité d'artiste, et il n'était pas homme à en faire bon marché. Dans une occasion précédente, vers la fin de la restauration, il avait mieux aimé voir son nom rayé de la liste des peintres employés par la direction des Beaux-Arts que subir certaines conditions qui auraient mutilé son œuvre[1]. A plus forte raison, lorsqu'il méditait une œuvre bien autrement importante, un ensemble de compositions se déduisant les unes des autres et reliées entre elles par l'homogénéité du style, ne pouvait-il se laisser ravir en silence ce qu'il regardait comme une part de son domaine. Ajoutons qu'à cette époque M. Delaroche n'avait aucune fortune, qu'en abandonnant la somme reçue, il se dépouillait, après tout, d'une rémunération légitime, et que, pour affranchir ainsi son talent, il compromettait dans l'avenir ses ressources matérielles : sacrifice d'autant plus grand, que son récent mariage lui imposait de nouveaux devoirs sur ce point et une responsabilité nouvelle[2]. Ceux qui, fort injustement d'ailleurs, seraient tentés d'accuser ici les susceptibilités de son amour-propre, ne refuseront pas au moins d'honorer son désintéressement.

Le voyage d'Italie, que M. Delaroche avait entrepris en vue d'une œuvre spéciale, n'eut donc d'autre résultat que de

[1] Il s'agissait alors d'un plafond pour l'une des salles du musée Charles X. Le sujet était *Jacques II recueilli à Saint-Germain par Louis XIV*. M. Delaroche, pour compléter le sens de sa composition, l'avait entourée de figures allégoriques en relief dont on exigea la suppression, non-seulement avec une insistance peu éclairée, mais avec menace de ne plus employer à l'avenir l'artiste, s'il refusait d'obéir. M. Delaroche abandonna le travail, acceptant sans hésiter la disgrâce qui devait punir son refus.

[2] M. Delaroche avait épousé à Rome, au commencement de 1835, Mlle Louise Vernet, qui devait si noblement porter le poids de deux noms célèbres et laisser, après sa trop courte vie, tant de regrets e de pieux souvenirs.

laisser l'artiste mieux préparé aux tâches qui pourraient survenir. Celles dont il s'acquitta d'abord ne lui permettaient guère de mettre en lumière les qualités qu'il avait acquises au delà des monts. *Charles Ier insulté par les soldats de Cromwell* et *Strafford marchant au supplice* n'avaient et ne pouvaient avoir qu'un mérite analogue au mérite des tableaux précédents. M. Delaroche eût été mal venu à se souvenir, en face de pareils sujets, des études qu'il faisait peu auparavant en Italie ; il lui fallait attendre, pour tirer parti de son expérience nouvelle, qu'une occasion s'offrît où il eût à reproduire non plus un fait simplement historique, mais une scène d'un caractère idéal. L'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts,* qu'il fut chargé de peindre en 1837, lui fournit enfin cette occasion d'essayer ses forces sur un vaste champ et dans un ouvrage tout d'invention. On sait le succès de l'entreprise : les résultats d'ailleurs en ont été depuis longtemps appréciés par M. Vitet avec une pleine autorité, et nous nous garderons de revenir sur un sujet si parfaitement épuisé. Qu'il nous soit permis seulement de rappeler les efforts faits par M. Delaroche pour mener à bonne fin ce grand travail et d'indiquer, à propos de l'*Hémicycle*, quelque chose de sa manière de procéder habituelle. L'estime qu'inspire le talent du peintre ne pourra que s'accroître du respect dû à sa stricte loyauté.

Ce qui distingue toujours les productions de M. Delaroche, depuis les plus considérables jusqu'aux moins importantes, c'est l'empreinte de la conscience. Tout y est rigoureusement défini, tout atteste les recherches scrupuleuses et les longues réflexions. Que l'œuvre satisfasse complétement ou non ceux qui sont appelés à la juger, personne à coup sûr, même parmi les plus sévères, ne sera tenté d'accuser l'artiste de négligence. Est-ce assez toutefois, et suffira-t-il de con-

stater des habitudes soigneuses là où se traduisent en réalité l'amour profond de l'art, le besoin passionné du progrès? M. Delaroche ne réussissait que difficilement à donner aux formes de sa pensée une précision satisfaisante. Nous ne voulons pas dire qu'il y eût chez lui lenteur d'intelligence ou stérilité préalable, et que comme certains maîtres contemporains, comme Léopold Robert par exemple, il prît pour point de départ une donnée infime d'où il s'élevait ensuite vers des régions plus hautes à force de tâtonnements, de temps et de patience. Non, le fond de ses intentions se révélait déjà dans les travaux qu'esquissait son crayon, à plus forte raison dans les tentatives de son pinceau; mais, si arrêtées que fussent dès le début sa volonté et ses idées d'ensemble, il n'arrivait à se contenter sur les détails qu'après avoir épuisé la série des études préparatoires. De là les peines sans nombre que lui coûtait l'exécution de ses tableaux. Il est tel d'entre eux dont les figures, dessinées vingt fois isolément, ont été ensuite modelées en cire avant d'être transportées sur la toile, puis peintes en grisaille et enfin coloriées, jusqu'à ce que le grattoir vînt anéantir le résultat de tous ces essais et laisser le champ libre à des essais nouveaux. Ce qu'il importe de noter, c'est que chacun de ceux-ci équivalait toujours à un progrès. M. Delaroche avait le rare talent de ne pas prendre pour une idée meilleure ce qui n'était au fond qu'une idée neuve, et de ne rien sacrifier qu'à bon droit. Aussi savait-il mieux que personne mettre à profit un avis utile et achever de s'éclairer lui-même au contact de l'opinion d'autrui. En revanche, nul ne résistait plus résolûment aux avis imprudents. Sur ce point, comme en toutes choses, il s'interrogeait avec une entière bonne foi; mais une fois convaincu, il ne craignait pas plus de poursuivre sa tâche qu'il n'hésitait à la recommencer lorsqu'un juste mode de

perfectionnement lui avait été ou suggéré ou spontanément révélé. En un mot, de quelque part que lui vinssent les conseils, il en discernait la valeur avec une clairvoyance singulière, et le moins qu'on puisse dire de ce qu'il tirait de lui ou des autres, c'est que le tout était le fruit de comparaisons attentives, d'études profondément sincères. On ne saurait d'ailleurs trop insister sur la constance de ces efforts et sur ces exemples de haute probité. Assez d'artistes profitent de de la notoriété qu'ils ont acquise pour débiter au jour le jour jusqu'aux plus chétives improvisations de leur pinceau, assez de gens traitent l'art en spéculateurs et s'inquiètent moins des progrès de leur talent que du taux auquel il est coté. Il peut être utile d'opposer à cette soif du gain les témoignages d'une ambition plus noble, et de montrer en regard de ces trafiquants de leur crédit un homme qui n'a consenti à vendre que ses œuvres sans s'abaisser jamais jusqu'à vendre son nom.

On pense bien qu'en entreprenant la décoration de l'*Hémicycle,* M. Delaroche devait être moins enclin que jamais à se départir de ses habitudes studieuses. Ici en effet les dimensions de l'œuvre, la simplicité de l'ordonnance avec des éléments très-compliqués, l'élévation nécessaire du style, tout exigeait un redoublement de zèle et une ferme volonté d'approfondir les conditions nouvelles inhérentes à ce difficile sujet. Il fallait éviter d'autre part un écueil qui se présentait tout d'abord et louvoyer entre l'imitation formelle de certains types et l'indépendance absolue. Le moyen, en traitant un thème de cet ordre, de n'avoir pas présentes à la pensée *l'École d'Athènes* et *l'Apothéose d'Homère?* Et cependant quel danger n'y eût-il pas eu à se souvenir un peu trop de pareils exemples? M. Delaroche eut le bon goût de n'engager la lutte ni avec Raphaël, ni

avec M. Ingres, sur le terrain appartenant en propre à chacun des deux maîtres. Il sut rester lui-même là où il était si facile de se laisser dominer par des influences étrangères, et, — mérite bien rare chez les artistes qui s'efforcent d'élargir leur manière, — il ne sacrifia pas les inclinations naturelles de son esprit à la recherche de qualités artificielles. Les progrès faits par M. Delaroche à l'Ecole des Beaux-Arts, il les a accomplis, sous des formes incontestablement différentes, dans le sens ordinaire de ses facultés. Son œuvre, sérieuse sans être gourmée, élégante, mais non futile, résume à merveille les caractères de ce talent à la fois grave et spirituel. Condamnez le peintre de l'*Hémicycle* à s'interdire absolument les ressources dont il a disposé ailleurs, exigez de lui qu'il n'envisage son sujet qu'au point de vue des traditions et des formes solennelles, et vous aurez, au lieu d'une page d'histoire de l'art vraisemblable, une de ces légendes académiques qui ne tournent pas plus à la gloire des héros représentés qu'à l'honneur de leur panégyriste. Le lot de M. Delaroche était en toutes choses de s'attacher au côté réel et de le rendre avec finesse. En peignant sur les murs du palais des Beaux-Arts une scène que le naturel vivifie, en nous montrant, non pas d'uniformes demi-dieux, mais des hommes qui gardent encore, jusque dans l'olympe où ils siégent, leur physionomie personnelle et les caractères de leur époque, le peintre des faits historiques, le narrateur bien renseigné des actions humaines est resté fidèle à sa mission. D'autres, peut-être, eussent su donner à ce conciliabule de tous les grands maîtres une portée plus idéale : au point de vue où s'est placé M. Delaroche et dans les termes de sa poétique, nul mieux que lui ne se fût acquitté de la tâche.

Les quatre années si bien remplies que M. Delaroche ve-

nait de passer au palais des Beaux-Arts, n'avaient pas eu seulement pour résultat l'achèvement d'une œuvre importante et la consécration d'une renommée désormais européenne. En dehors de ses titres au succès immédiat, M. Delaroche s'était assuré, durant cette longue lutte, des ressources fécondes pour l'avenir, puisqu'il avait maintenant l'expérience des plus hautes conditions de l'art : conditions déjà pressenties par lui à l'époque où il s'occupait de ses esquisses pour la Madeleine, mais que, depuis lors, il n'avait pu ni approfondir, ni développer à souhait, faute d'études suivies et d'occasions. Encore une fois, le peintre de l'*Hémicycle* s'était bien gardé de répudier sa manière habituelle dans le travail monumental qu'il avait été chargé d'exécuter. Cette manière, expression de ses instincts, de son sentiment propre, il n'avait voulu que l'agrandir et la mettre d'accord avec les lois nécessaires de la tâche ; mais en cherchant ainsi à concilier l'intention idéale et la représentation exacte, son esprit s'était peu à peu acclimaté dans des régions où il n'osait s'aventurer naguère ; sa main, forcément affranchie de certains scrupules, avait appris à interpréter ce qu'il lui suffisait autrefois de transcrire. Aussi M. Delaroche n'aspirait-il qu'à poursuivre ses récents progrès en ce sens, à compléter dans une entreprise nouvelle l'épreuve qu'il venait de tenter sur les murs de l'*Hémicycle*, dussent ces murs mêmes être une seconde fois le champ livré à son pinceau. « S'il m'était loisible, disait-il à cette époque, d'effacer mon travail et de le recommencer d'un bout à l'autre, je consentirais de bon cœur à m'enfermer encore quatre années dans cette salle d'où je sors aujourd'hui assez peu fier de ce que j'ai fait, mais instruit par l'expérience et préparé du moins à mieux faire. Telle qu'elle est, je crois mon œuvre présentable ; telle qu'elle m'apparaît, quand

ma pensée la revise et la renouvelle, elle démontre nettement, elle traduit en qualités formelles des progrès qui n'existent encore chez moi qu'à l'état de sentiments préalables et de prévisions. » En parlant ainsi, M. Delaroche n'affichait ni une modestie, ni une ambition mensongère. Il est très-vrai qu'au moment de donner les dernières retouches à cette œuvre qui lui avait coûté déjà tant de temps et d'efforts, il songea sérieusement à la réformer dans le sens le plus radical. Quelques démarches même furent tentées auprès de l'administration pour obtenir le délai et les moyens d'exécution nécessaires : un refus condamna M. Delaroche à s'en tenir aux améliorations partielles, et le peintre de l'*Hémicycle* dut attendre qu'une occasion lui permît de continuer ailleurs les progrès qu'il aurait eu à cœur de poursuivre sur place. Malheureusement cette occasion ne vint pas. Un moment, en 1842, il fut question de confier à M. Delaroche la décoration de la grande salle du Palais de Justice ; mais ce projet n'eut pas de suite, et M. Delaroche, impatient de mettre à profit ses études et son expérience nouvelles, se hâta d'essayer dans des œuvres de moindre dimension, bien que d'un caractère au moins aussi sérieux, les forces qu'il ne lui était plus donné de consacrer à l'exécution d'une peinture monumentale.

Ce fut pour se confirmer dans l'ordre d'idées où il était entré depuis quelque temps, pour fortifier encore les convictions qu'il emportait de la salle de l'*Hémicycle*, que M. Delaroche se décida, vers la fin de 1843, à retourner en Italie. Déjà, cinq ans auparavant, il avait, pour la seconde fois, passé les monts et revu une partie des villes visitées par lui à l'époque où il se préparait à ses travaux de la Madeleine ; mais cette excursion de quelques semaines, entreprise d'ailleurs en vue de recherches spéciales et d'études

tout historiques [1], avait pu modifier la manière extérieure du peintre sans en renouveler pour cela le fond même et les principes. M. Delaroche se proposait maintenant un autre but. Il voulait aborder la peinture religieuse et vivre quelque temps dans l'atmosphère où avaient vécu les maîtres, non pour contrefaire leurs chefs-d'œuvre, mais pour prendre conseil à son tour de ce qui les avait inspirés. M. Delaroche se rendit donc à Rome, et il y passa une année : année laborieuse et féconde, puisque sans compter le *Repos de la Sainte Famille*, le portrait de *Grégoire XVI* et quelques petits tableaux achevés sur place, elle produisit en germe la plupart de ces autres travaux où le maître s'est manifesté avec une autorité nouvelle, mais que la mort seule devait livrer à la foule et au succès.

L'*Hémicycle du palais des Beaux-Arts* est, en effet, la dernière œuvre que M. Delaroche ait rendue publique. A partir du jour où il l'eut terminée jusqu'au jour où il cessa de vivre, — c'est-à-dire pendant quinze ans, — non-seulement il ne fit rien paraître aux expositions annuelles, mais il n'essaya même pas de recourir à cette demi-publicité, à ces exhibitions privées dont le succès a dédommagé quelquefois ceux qui, comme lui, se tenaient éloignés du Salon. Sauf un bien petit nombre d'hommes en possession dès longtemps de son amitié, personne ne vit plus ses ouvrages que de loin en loin et à la dérobée, pour ainsi dire. Et cependant la plupart des tableaux qu'il a produits dans cette dernière phase de sa vie n'avaient rien à redouter du grand

[1] Il s'agissait alors d'éléments à recueillir pour quatre grandes compositions destinées au musée de Versailles. De ces quatre tableaux, un seul, — *Charlemagne traversant les Alpes*, — a été exécuté. Les trois autres — le *Baptême de Clovis*, le *Sacre de Charlemagne* et le *Couronnement de Pépin*, — sont restés tels que les avaient ébauchés les élèves de M. Delaroche.

jour. La réputation du peintre n'eût fait au contraire qu'y gagner, et l'on peut affirmer sans aucune exagération que son talent a pour le moins autant grandi durant ces quinze années que dans le cours des vingt années précédentes. A quoi bon insister sur ce point et relever des mérites présents à toutes les mémoires ? Ces œuvres, ignorées de la foule il y a quelques mois, ont acquis aujourd'hui une vaste célébrité. Chacun a pu suivre, dans une exposition récente, l'histoire complète, les progrès non interrompus d'un talent auquel on n'aurait attribué peut-être ni autant de persévérance, ni autant de portée. On se rappelait sans doute que jusqu'au moment où il avait cessé de soumettre ses travaux au jugement public, M. Delaroche ne s'était pas arrêté dans la voie où il avait obtenu ses premiers succès ; on savait de reste que l'inégalité du mérite sépare, plus encore que l'intervalle des années, la *Josabeth* de l'*Hémicycle*, et le *Filippo Lippi* du *Duc de Guise ;* mais pouvait-on pressentir les derniers progrès accomplis, et l'exposition ouverte au palais des Beaux-Arts n'a-t-elle pas eu à bien des égards le caractère d'une révélation ? Telle toile, le *Moïse exposé*, par exemple, a montré quelle aisance dans l'exécution, et — qualité plus inattendue encore, — quelle limpidité de coloris avait acquises ce pinceau un peu timoré autrefois, un peu enclin à la lourdeur. Une œuvre pleine d'émotion, une œuvre si expressive et si touchante, qu'elle a pu attendrir jusqu'aux critiques le moins habituellement séduits par le talent de M. Delaroche, — la *Jeune Martyre* — prouve que cette intelligence amie du fait savait aussi s'assouplir aux conditions mystérieuses de la poésie. M. Delaroche ne cherchait autrefois l'effet dramatique que dans la mise en scène de ses héros, dans le geste, dans la vraisemblance historique, dans l'action humaine en un mot.

Quelle que fût d'ailleurs l'habileté de son pinceau, il tirait surtout son éloquence de sa véracité ; l'imagination pittoresque proprement dite, l'art de donner au sujet une signification puissante par l'ombre et par la lumière, avaient d'ordinaire une part moindre dans ses travaux que la science des combinaisons positives. Ici, au contraire, l'impression résulte d'éléments pour ainsi dire immatériels. La jeune victime dont le corps à demi-voilé par les eaux flotte sous la douce lueur qui voltige autour de la tête, le ciel d'où le jour achève de s'enfuir, les lignes presque insaisissables du paysage, tout a dans l'aspect quelque chose de muet comme la mort, de furtif comme une vision ; tout respire je ne sais quel charme navrant que l'âme savoure, mais qui ne s'analyse pas.

Ailleurs, et dans un tout autre ordre de sujets, les progrès de M. Delaroche ne sont pas moins sensibles, à n'envisager même ses derniers ouvrages qu'au point de vue de ce que l'on est convenu d'appeler, faute d'un mot plus juste, la science du clair-obscur. La *Mort du duc de Guise*, serait, à notre avis, le chef-d'œuvre de l'artiste dans le genre historique, si le tableau des *Girondins* qu'il signa peu de mois avant de mourir, ne se recommandait par une exécution plus savante encore et par un sentiment plus large de l'effet. Enfin, une série de compositions sur les derniers épisodes de la Passion, ou plutôt sur les douleurs de la Vierge pendant la semaine sainte, compositions profondément pathétiques, absolument neuves quant à l'ordonnance et aux moments choisis, ne laissera certes plus à personne le droit de refuser à M. Delaroche ce que plusieurs de ses tableaux précédents permettaient peut-être de lui contester — l'aptitude à traiter les sujets religieux. N'eût-il peint que ces quatre petites toiles — l'*Ensevelissement de Notre-*

Seigneur, *la Vierge chez les saintes Femmes*, le *Retour du Golgotha* et *la Vierge en contemplation*, — M. Delaroche mériterait l'une des premières places dans l'histoire de notre école contemporaine ; car de telles œuvres ne peuvent sortir que de la pensée et de la main d'un maître. Faut-il ajouter qu'elles résument aussi les souffrances d'une âme cruellement éprouvée, et que ce maître n'aurait pas trouvé le secret de nous émouvoir aussi sûrement s'il n'avait connu lui-même les angoisses que devait traduire son pinceau ? L'hésitation nous est permise. Depuis la mort de M. Delaroche, on s'est trop efforcé de soulever le voile dont il avait enveloppé sa vie ; on a, moins discrètement qu'il ne convenait peut-être, parlé du deuil qu'il portait dans son cœur, et, sous prétexte d'honorer sa foi religieuse, on a voulu en examiner les causes de trop près. Nous craindrions de commenter à notre tour des faits qui n'appartiennent pas au public. Qu'il nous suffise de dire que si la douleur acheva de convaincre M. Delaroche, elle le trouva du moins bien préparé à ce dernier progrès, et que, sous son toit même, les saints exemples, les leçons d'une vie toute chrétienne avaient pu le renseigner et l'instruire longtemps avant le jour où le bonheur lui échappa.

M. Delaroche, quand la mort vint non pas le surprendre, — il la pressentait depuis quelque temps, — mais l'arracher au travail[1], M. Delaroche, mieux inspiré que jamais, terminait le tableau qui représente *la Vierge en contemplation devant la couronne d'épines* dans l'humble chambre où les disciples et les saintes femmes se sont réfugiés après avoir quitté le calvaire. Ce tableau, le quatrième de la série[2], l'em-

[1] M. Delaroche souffrait depuis plusieurs années d'un mal qui s'aggrava subitement vers la fin d'octobre 1856. Il succomba le 4 novembre.

[2] Le premier, non dans l'ordre des sujets, mais en suivant l'ordre

porte sur les autres par l'énergie du sentiment et par une expression de grandeur lugubre que le peintre ne devait si pleinement rencontrer qu'à cette heure suprême. Noble testament à tous égards qu'un pareil ouvrage ! Heureuse fin et bien digne d'une telle vie que cette mort au sein de l'art, des efforts généreux et des hautes pensées ! On a plus d'une fois accusé l'isolement systématique où M. Delaroche vivait depuis quelques années ; qui oserait le lui reprocher aujourd'hui, puisqu'en s'éloignant de l'arène publique il a pris d'autant mieux possession de lui-même et d'autant mieux usé de son talent ? Sans préoccupation de rivalité, sans ambition du succès actuel, il a voulu scruter à fond sa conscience d'artiste. Il s'est révélé tout entier dans ces œuvres où il se confiait à l'avenir, comme ces hommes qui, en écrivant leurs mémoires pour la postérité, disent sans réticence ce qu'ils ont vu ou senti, et ne s'appliquent qu'à être sincères.

Un moment vint cependant où M. Delaroche n'hésita pas à s'arracher à ses habitudes de recueillement et à rentrer dans la vie active, non dans un intérêt personnel, mais pour soutenir des intérêts qui ne trouvaient alors que de rares défenseurs. On sait la triste condition qu'avait faite aux arts en particulier et aux artistes la révolution de 1848.

des époques où ils ont été traités, est cet *Ensevelissement du Christ* que M. Henriquel Dupont a récemment gravé. Est-il besoin de rappeler à ce propos la longue et heureuse association de deux talents en parenté l'un avec l'autre ? Chacun sait ce que le peintre et le graveur du *Strafford* et de l'*Hémicycle* ont gagné à s'entr'aider pendant près de trente ans. Toute proportion gardée entre les artistes, on peut dire que M. Henriquel a fait quelquefois pour les œuvres de M. Delaroche ce que Gérard Audran avait fait pour les œuvres de Lebrun ; mais il faut dire aussi que, sans les exemples et les conseils de M. Delaroche, le burin du graveur n'aurait peut-être été ni aussi fécond ni aussi complétement habile.

Qui ne se rappelle aussi l'affligeant spectacle que donnèrent coup sur coup un salon où l'on avait admis sans contrôle toutes les toiles présentées et certaine exposition, au Palais des Beaux-Arts, des résultats du concours pour la figure officielle de *la République?* Quelques mois encore d'un pareil régime, et l'école française s'abîmait dans la confusion. L'un des premiers, et plus activement que personne, M. Delaroche entreprit de lutter contre le débordement d'idées fausses, de rancunes ou de convoitises qui menaçait de tout envahir. Assemblées de peintres réunis sous sa présidence, commissions instituées pour réglementer les expositions et le reste, démarches même auprès d'hommes dont il était bien loin de partager les opinions, et qu'il conseillait sans vouloir les servir, rien ne lui parut en dehors du rôle dont il s'était chargé; rien ne put décourager ni son dévouement à la cause de l'art, ni sa résistance aux étranges utopies qui essayaient alors de faire fortune. Quelques lignes d'une lettre écrite par lui au plus fort de la lutte montreront comment il comprenait ses devoirs, et avec quelle résignation douloureuse il acceptait la situation que les événements lui avaient imposée. « L'art, écrivait-il en 1848, est perdu pour longtemps en France, et si le gouvernement actuel m'offrait des travaux, je suis dans une position à les refuser, par sympathie pour les misères de mes camarades [1]. Si j'avais l'âme moins inquiète, si j'étais

[1] Bien peu après, ces travaux furent en effet proposés à M. Delaroche. Il tint noblement en face de l'administration l'engagement qu'il avait pris dans ses confidences intimes. Nous transcrivons les termes de sa réponse : « ... Quant au projet de décoration des Invalides, du Palais de Justice et des salles du Louvre, cela me paraît une folie... Permettez-moi de vous dire qu'il ne vous est pas permis de penser à quelques-uns alors que tous les artistes meurent de faim. Plus tard, ce sera peut-être possible; aujourd'hui ce serait insensé. Dans tous les

capable de m'absorber au milieu de ces émotions révolutionnaires, si enfin j'entrevoyais la possibilité de produire... Mais vous me connaissez, mon ami, et vous savez depuis longtemps avec quelle ardeur j'accepte tout ce qui peut briser le cœur. Trouverai-je assez d'indifférence aujourd'hui pour travailler avec fruit ? Depuis bientôt trois ans j'ai beaucoup souffert, et ma douleur n'a pas augmenté mon énergie. Cependant il faut agir... » Et M. Delaroche agissait avec d'autant plus de zèle, que le nombre et les souffrances de ceux qui comptaient sur lui s'accroissaient de jour en jour. Les choses même en arrivèrent à ce point que, sans discontinuer ses efforts pour défendre les intérêts qui lui étaient confiés, il dut songer à se préparer des ressources pour lui-même, aussitôt que le sort de ses confrères lui paraîtrait moins ouvertement compromis. « Je ne veux pas me soustraire aux devoirs qui résultent aujourd'hui de ma position, écrivait-il dans une lettre qui suivit d'assez près celle que nous avons citée ; mais si je continue à habiter Paris, il me sera impossible de travailler, accablé comme je le serai de commissions, de sollicitations et de démarches à faire pour tous mes camarades et mes élèves. Quel parti prendre? Et cependant il faut que je me détermine à quelque chose. Ma fortune est à peu près renversée. J'ai cinquante et un ans, mes enfants sont encore bien jeunes, et ils n'ont que moi ; il faut donc que je trouve moyen de terminer leur éducation et d'assurer leur avenir. Les uns me disent : « Allez aux États-Unis, c'est un pays neuf, et à l'aide de

cas, je suis décidé à refuser ce qu'on voudrait bien m'offrir. Ma situation m'en fait un devoir, et j'y obéirai en souvenir de ce qui s'est passé pour moi en 1830. Alors MM. Gérard, Gros, Guérin, se sont effacés pour nous aider à arriver. Je ne puis mieux faire que de tâcher de les imiter. »

votre nom vous y ferez fortune. » Les autres veulent que j'aille en Russie, où tout le monde m'attend, à commencer par l'empereur. Quant à l'Angleterre, on prétend que mon nom est en odeur de sainteté dans ce pays, et que j'y gagnerai tout ce que je voudrai. Faut-il aller au plus près, faut-il aller jusqu'à Saint-Pétersbourg, ou bien enfin vaudrait-il mieux essayer des États-Unis? Je serais bien vite décidé, si un bon ami comme vous me disait : « Nous irons ensemble tenter fortune, nous ne nous quitterons pas. » Mais vous n'êtes pas libre, et je suis seul, bien seul, pour tout le reste de ma triste vie. Je vais essayer de vivre encore quelque temps à l'aventure, et de refouler au fond de mon cœur toutes ces pensées qui l'étouffent... »

De meilleurs jours succédèrent enfin à ces jours d'orage. M. Delaroche, après avoir quitté momentanément la France, put retrouver à Paris le calme nécessaire à ses travaux et cette solitude profitable dans laquelle son talent allait se développer encore et donner, nous l'avons dit, toute sa mesure. Que l'on ne se méprenne pas toutefois sur les conséquences de cet isolement volontaire. La retraite sévère que M. Delaroche s'imposait aux heures de travail, il n'hésitait pas à en sortir, soit pour aider de ses conseils ou de son crédit les artistes qui recouraient à lui, soit pour accueillir, comme autrefois Gérard, les hôtes nombreux que lui attiraient sa réputation et ses habitudes honorables. Un irréparable vide se faisait sentir sans doute dans ce salon où M. Delaroche était seul maintenant à recevoir ses amis. Ceux qui y avaient été admis en des temps plus heureux gardaient au fond du cœur la fidélité à des souvenirs bien chers, à une mémoire bien pieusement vénérée; mais ce culte du passé, tout en assombrissant le présent, perpétuait encore autour de M. Delaroche certaines traditions d'urbanité et de ré-

serve qu'il était d'ailleurs mieux que personne en mesure de faire respecter. Qui sait même? Peut-être la dignité de ses manières a-t-elle assez souvent donné le change sur ses dispositions véritables ; peut-être sa politesse un peu grave, sa bienveillance réelle, mais sans sourire, ne laissaient-elles pas d'abuser les gens qui l'abordaient pour la première fois, en leur faisant soupçonner quelque roideur là où il n'y avait qu'attitude prudente. Tous ceux qui ont vécu dans la familiarité de M. Delaroche savent quelle facilité d'humeur, quelle amabilité vraie se cachaient sous cette apparente froideur. Ils savent surtout, et ils n'oublieront pas que, cœur honnête dans la plus sérieuse acception du mot, il ne reprenait rien de ce qu'il avait une fois donné, et que l'on pouvait en toute sûreté se fier dans le commerce de la vie à son amitié, comme dans les affaires à sa parole. Mais c'est assez parler du caractère privé de M. Delaroche. Si nous insistions d'avantage sur ce point, nos hommages mêmes pourraient presque dégénérer en indiscrétions ; notre profonde gratitude envers l'homme ne doit pas nous laisser oublier que c'est surtout le talent de l'artiste qu'il convient d'honorer ici.

En esquissant l'histoire de ce talent, nous avons omis toute une série d'œuvres où il se manifeste pourtant avec une autorité égale à celle qui lui appartient ailleurs. Les nombreux portraits peints par M. Delaroche, les portraits plus nombreux encore qu'il a dessinés aux trois crayons, méritent au moins d'être mentionnés comme spécimens importants de son habileté ; seulement on ne saurait faire ressortir le mérite des travaux qu'il a laissés en ce genre sans répéter ce qui a déjà été dit à propos de ses autres travaux. Comme peintre de portrait, M. Delaroche est en effet tel qu'il nous apparaît comme peintre d'histoire. Cette

finesse dans les intentions, cette adresse à s'emparer du fait au profit de la vérité morale, tout, jusqu'à ce goût de l'exactitude un peu minutieux parfois, se retrouve dans les ouvrages où il n'avait à retracer qu'une figure isolée aussi bien que dans la représentation des scènes compliquées. Ajoutons, comme un trait de ressemblance de plus, que les perfectionnements successifs de sa manière, si sensibles lorsqu'on étudie ses tableaux, ne se montrent pas avec moins d'évidence lorsqu'on examine son œuvre de portraitiste. L'inégalité de mérite est déjà grande entre le portrait de *M. de Pastoret* peint en 1829 et le portrait de *M. Guizot* peint dix ans plus tard ; mais le progrès est plus marqué encore dans les toiles qui suivirent, dans les portraits entre autres de *M. de Rémusat*, de *M. le duc de Noailles*, du *prince Adam Czartoryski*, de *M. de Salvandy* et de *M. Thiers*. Enfin, de même que les *Girondins*, achevés dans l'avant-dernière année de sa vie, peuvent être considérés comme le plus complet de ses tableaux d'histoire ; de même que les scènes de l'*Histoire de la Vierge*, ouvrages plus récents encore, l'emportent sur les autres compositions religieuses, l'un des derniers portraits qu'ait signés M. Delaroche, le portrait de *M. Emile Péreire* est peut-être celui qui exprime le mieux les qualités du maître en ce genre spécial[1].

[1] Les beaux portraits peints par M. Delaroche qui figuraient à l'exposition ouverte au palais des Beaux-Arts, ont été pour beaucoup dans l'éclatant succès qu'a obtenu cette exposition posthume. En même temps que l'admiration, une sorte de surprise générale a accueilli ces preuves d'un talent dont les témoignages publics en ce genre avaient été jusque-là fort rares ou peu concluants. Depuis le commencement de sa carrière, M Delaroche n'avait envoyé aux salons annuels que deux portraits, le portrait du *duc d'Angoulême*, exposé en 1827, et celui de Mlle *Sontag*, exposé en 1831. Dix années environ s'écoulèrent durant lesquelles, à peu d'exceptions près, l'habileté de M. Delaroche comme

Ainsi, quels qu'aient pu être les thèmes proposés à ce alent, quelques difficultés qu'il ait eu à vaincre, on le voit, à mesure qu'il avance en âge, se développer et s'affermir. Combien d'autres, brillants au début, se sont éteints avec la jeunesse ou dissipés en productions faciles, en fantaisies sans portée! Combien d'artistes contemporains dont la vie se résumerait tout entière dans l'histoire de leurs premières années! M. Delaroche est une noble exception à ces talents usés dès l'origine ou exploités au jour le jour. Il a connu le succès de bonne heure; mais le succès n'a pas plus épuisé ses forces que trompé sa raison. Au lieu de se fier aux applaudissements et de se croire arrivé alors qu'il n'était qu'en marche, il a exigé d'autant plus de lui-même que l'opinion le traitait avec plus de faveur; au lieu de spéculer sur la réputation acquise, il s'est comporté toujours comme s'il avait eu à se faire un nom. Modestie ou courage, une pareille façon d'agir n'est guère dans les mœurs actuelles, et ce n'est pas en général à ce zèle du progrès que notre école a coutume de limiter son ambition. Puisse la leçon n'être pas perdue pour elle, et l'exemple de M. Delaroche la détourner des tendances ou des appétits vulgaires! Quant aux peintres formés sous les

portraitiste ne se manifesta que dans des dessins à la mine de plomb ou aux trois crayons qu'il exécutait d'après ses amis; mais dans le cours des années suivantes, nombre de personnages considérables à divers titres sollicitèrent et obtinrent la faveur d'être peints par lui. Souvent aussi M. Delaroche, qui avait à cœur de compléter autant que possible cette galerie des hommes les plus éminents de notre époque, choisissait lui-même ses modèles et leur faisait hommage de son travail. Vers la fin de sa vie, il songeait à grouper sur une même toile Chateaubriand, Béranger, Lamennais et M. de Lamartine : idée étrange au premier abord, et, en tout cas, tâche difficile, mais dont M. Delaroche, avec sa sagacité et son tact habituels, eût été, mieux que personne, en mesure de s'acquitter.

regards mêmes du maître, si aucun d'eux, jusqu'à présent, ne semble en mesure de le remplacer, si nul n'a hérité de lui le renom et l'autorité nécessaires, il leur appartient du moins à tous de continuer ces traditions de sincérité dans le travail de recherche studieuse auxquelles ils ont été directement initiés. M. Delaroche d'ailleurs pouvait-il leur léguer rien de plus ? A-t-il créé, à proprement parler, une école, c'est-à-dire un ensemble de talents procédant exclusivement de lui et reliés par la communauté des doctrines ? Citer les noms de ses élèves les plus distingués, ce sera répondre à cette question. M. Hébert et M. Gendron, M. Cavelier, le sculpteur, et M. Gérome, MM. Yvon, Roux, Jalabert, Haussoullier, Edouard Dubufe, Hamon, Landelle, Antigna, d'autres encore, — sans parler de M. Couture, qui, moins que pas un assurément, trahit son origine, — montrent assez la diversité des talents issus de l'atelier de M. Delaroche. Le seul trait de ressemblance qu'offrent la plupart d'entre eux, c'est une expression de goût ingénieux et d'arrière-pensées presque littéraires. En dehors de ces inclinations, où survit quelque chose de son propre sentiment, M. Delaroche ne leur a pas transmis et n'a pas même cherché à leur transmettre sa manière, parce que cette manière était au fond toute personnelle. Elle participait des progrès successifs de l'intelligence, des conquêtes journalières, autant pour le moins que d'un système d'exécution une fois adopté. Le moyen de prescrire avec une entière certitude ce que l'on est soi-même en train de découvrir ou d'expérimenter ? On conçoit qu'un artiste pour qui il n'existe qu'une sorte de beau, un maître convaincu de bonne heure comme M. Ingres, n'hésite pas dans ses enseignements et impose à ses élèves telle méthode fixe, tel mode d'expression uniforme. M. Delaroche, dont la vie tout entière a été

consacrée aux comparaisons et à l'étude, dont tous les efforts ont tendu à maintenir dans un sage équilibre les divers moyens de l'art et ses propres facultés, M. Delaroche était lui-même trop ambitieux de progrès pour se fier pleinement à son expérience et dicter, à titre de règles invariables, des principes qu'il travaillait sans cesse à améliorer.

Le peintre du *Duc de Guise,* de l'*Hémicycle,* des *Girondins,* de la *Jeune Martyre* et des quatre sujets de l'*Histoire de la Vierge* reste donc jusqu'à un certain point isolé des artistes venus après lui aussi bien que des artistes ses contemporains. Je m'explique : les plus considérables de ceux-ci ont pu, à un moment donné, exercer sur son talent une véritable influence et le renseigner utilement dans des sens fort différents. On a vu que les débuts de M. Delacroix ne furent pas à cet égard sans autorité, et quoi qu'aient essayé, soit dit en passant, amis ou ennemis pour envenimer ensuite l'espèce d'antagonisme né des premiers succès, jamais M. Delaroche ne marchanda au mérite du rival qu'on lui opposait un peu amèrement les justes éloges et la sympathie ouverte. Plus tard il s'aida des exemples de M. Ingres pour donner à son style des formes plus sévères. Ni M. Ingres, ni M. Delacroix cependant, ni tels autres maîtres dont il lui arrivait de consulter les ouvrages en vue d'un progrès quelconque, n'ont absolument modifié sa méthode d'exécution, encore moins dénaturé son sentiment. Les perfectionnements successifs de sa manière, il les a dus surtout à lui-même, à l'expérience personnelle, aux longues méditations. Est-ce à dire que M. Delaroche se soit tenu si fort à part de ce qui se passait autour de lui, qu'il semble comme dépaysé dans notre école et dans notre siècle ? Rien ne serait moins conforme à la vérité. Aucun peintre, au contraire, — il faut le répéter, — n'exprime avec plus de fi-

délité les tendances générales et les aspirations au milieu desquelles il a vécu. Ses œuvres résument clairement le mouvement d'idées qui s'est accompli en France depuis trente ans, et les coutumes d'esprit, les goûts de la majorité. C'est par là que ce nom vivra et qu'il figurera l'un des premiers dans l'histoire de l'art au dix-neuvième siècle, quelles que puissent être d'ailleurs les sympathies ou les sévérités que l'avenir réserve à notre époque. En dehors de ce zèle infatigable avec lequel il a travaillé jusqu'au dernier jour à augmenter ses propres ressources, l'honneur de M. Delaroche est d'avoir su s'identifier plus intimement que personne avec les besoins intellectuels de son temps, sans concessions excessives toutefois, sans parti pris de complaisance ni d'abnégation aveugle. Quoi de plus explicable dès lors, quoi de plus légitime que la popularité de son talent, popularité tout exceptionnelle, et que n'ont pas à beaucoup près obtenue d'autres talents aussi élevés, mais qui semblent moins que celui-là venus au moment opportun et dans leur exact milieu ? On ne saurait classer M. Delaroche parmi les initiateurs souverains; en revanche, il n'est que juste de lui assigner une place entre les artistes dont la haute raison et le savoir honorent le plus l'école française. En un mot, s'il n'appartient pas par tous les caractères de son génie à la race des grands maîtres, il est au moins l'un des premiers dans la famille des grands talents.

1857.

VI

LES DESSINS DE M. INGRES.

Lorsque, il y a quelques années, on visitait à l'exposition universelle la salle réservée aux tableaux de M. Ingres, le sentiment qu'on éprouvait en face de ces nobles ouvrages n'était pas seulement celui de l'admiration pour l'habileté incomparable du maître; c'était aussi un sentiment de profond respect pour la fixité de ses croyances, quelque chose de cette pieuse sympathie que nous inspirent, dans une autre sphère, les exemples d'un apostolat au-dessus des tentations mondaines, le spectacle d'une vie sans lacune comme sans démenti. Certes, depuis que les applaudissements unanimes ont récompensé l'obstination de ce grand talent, il semble tout naturel qu'il n'ait jamais accueilli l'idée même d'une concession, qu'il ne se soit jamais laissé entamer par le doute. Maintenant que cette carrière se continue environnée de gloire, on n'admet guère qu'elle ait pu commencer loin du succès et que les triomphes actuels aient été chèrement payés à l'avance par les luttes pénibles et l'isolement. Rien de plus vrai toutefois. A un certain moment de sa vie, M. Ingres, assez sûr de lui-même pour attendre fièrement le jour de la justice, a dû se contenter d'avoir à peu près seul raison contre tout le

monde. Parmi les travaux de sa jeunesse, ceux-là mêmes auxquels la popularité est le plus sûrement acquise à présent n'excitèrent d'abord qu'une surprise mêlée de blâme, une sorte de défiance envers un peintre, tantôt indépendant, disait-on, jusqu'à la bizarrerie, tantôt imitateur des anciens jusqu'au pastiche. On rougit vraiment lorsqu'on lit aujourd'hui les jugements que la critique portait, il y a près d'un demi-siècle, sur l'*Odalisque* ou sur l'*OEdipe*. Ce n'est qu'un peu plus tard, à l'époque où fut exposé le *Vœu de Louis XIII*, que, sans désarmer encore tout à fait, elle parut s'aviser au moins de l'inutilité de ses attaques. Déconcertée par la fermeté de la résistance ou par la hauteur des défis, elle essaya d'entrer en accommodement et de se résigner tant bien que mal à la paix. On sait ce qui suivit, et par quelle succession de chefs-d'œuvre M. Ingres acheva de maîtriser l'opinion. Le temps est loin, Dieu merci, où l'on contestait au chef de l'école contemporaine le rang qui lui appartient, où l'on marchandait les hommages à cet artiste sans rival, les louanges à ces travaux au-dessus de l'éloge. Bon gré, mal gré, il a fallu se rendre à l'évidence et s'humilier devant une gloire que préparaient, au commencement du siècle, le *Virgile*, l'*Angélique*, et les autres tableaux peints en Italie, que l'*Apothéose d'Homère*, le *Martyre de saint Symphorien*, la *Stratonice*, sans compter tant de portraits admirables, venaient ensuite étendre ou confirmer, et qui, tout récemment, recevait une consécration nouvelle à l'apparition de ce morceau exquis intitulé *Une Source* : œuvre aussi imposante qu'une sculpture grecque, aussi délicate, aussi aimable qu'une peinture florentine, et le plus beau tableau peut-être d'une seule figure qu'ait produit l'école française, si l'on excepte l'*OEdipe* du même maître.

La constance des principes et ce mâle entêtement du génie qui, depuis le premier jusqu'au dernier, caractérisent les ouvrages dus au pinceau de M. Ingres, ne se manifestent pas avec moins d'autorité dans les dessins, dans les croquis crayonnés par le grand artiste aux diverses époques de sa vie. Qui sait même ? Peut-être en se confiant pour ainsi dire à lui seul, en ne voulant qu'esquisser la promesse du beau qu'il songe à définir ailleurs, accuse-t-il plus nettement encore l'originalité de son sentiment et la vigueur de sa manière ; peut-être ici, l'émotion vive et toute personnelle, la franchise, la verve du style, apparaissent-elles d'autant mieux, que les moyens d'exécution sont plus simples et que la prodigieuse facilité de la main n'est ni entravée par les lenteurs du procédé matériel, ni subordonnée à aucune arrière-pensée de correction absolue et d'achèvement. Il n'en va pas autrement des études dessinées qu'ont laissées les anciens maîtres, même lorsqu'on rapproche ces indications sommaires des formes d'expression précises, des beautés accomplies qu'offrent les plus célèbres tableaux. Si l'on examine par exemple, au Louvre, la petite figure tracée au crayon rouge dans laquelle Raphaël a résumé d'avance en quelques traits les caractères de grandeur et de grâce sur lesquels son pinceau devait insister, nul doute que cet abrégé des perfections futures de la *Vierge de François Ier* ne suffise amplement pour les faire pressentir. Disons plus : un surcroît de charme ne résulte-t-il pas ici de la rapidité de l'exécution ? Il semble qu'on prenne plus sûrement Raphaël sur le fait, qu'on pénètre plus avant dans l'intimité de son génie, en raison de ce laisser aller même et de ces libres allures d'une *première pensée*. Première pensée : le mot est juste, appliqué, comme c'est l'usage, aux épreuves de ce genre, à ces tra-

vaux préparatoires où l'intention morale prédomine ouvertement et s'affirme, où la forme est comme surprise au passage et succinctement transcrite, en vue d'exprimer bien moins l'image exacte d'un fait que le souvenir d'une impression reçue.

Aussi, quels avis significatifs, quels renseignements certains sur la puissance du sentiment d'un artiste et sur les instincts de son talent ne puise-t-on pas dans ces confidences familières ! Elles nous font toucher au vif ce que nous n'entreverrons ensuite que sous un épiderme un peu artificiel ; elles nous donnent le suc et la pure substance des qualités qui apparaissent ailleurs revêtues des ornements de la science, d'une majesté plus régulière peut-être, mais moins ingénue. N'y a-t-il, au contraire, dans l'âme de cet artiste, si expérimenté qu'il soit, qu'une froide docilité aux exemples consacrés ou un fonds d'inclinations équivoques ; l'insuffisance de ses aptitudes se trahira au premier coup d'œil sur le papier où il lui aura fallu s'interroger et répondre, sans ajournement comme sans détour. Une esquisse dessinée traduit l'idée mélodique en quelque sorte que les peintres conçoivent de prime abord, soit en face de la nature, soit dans la contemplation d'un objet intérieur, et qu'ils notent en toute hâte, sauf à le reprendre plus tard, à la compléter par l'expression étudiée des détails et par les combinaisons de l'harmonie. Si l'idée est absente ou vaguement perçue, si les intentions qu'il s'agissait de résumer ne se sont pas présentées nettes et claires à l'esprit, le crayon aura beau faire montre d'assurance, personne ne se méprendra sur ces subterfuges ou sur ces jactances de la pratique. On n'attribuera pas à cette fausse hardiesse, à ce courage de poltron, ce qui appartient à l'inspiration vaillante : on devinera l'inertie ou l'irrésolution de la pensée,

même sous les dehors les plus dégagés, comme on saura demêler l'exagération pédantesque, même sous la retenue apparente et les réticences de l'exécution.

Les dessins de M. Ingres n'ont rien, est-il besoin de le dire, de cette timidité ni de cette emphase. Profondément vrais, mais de cette vérité qui ne se fait jamais complice des laideurs de la réalité, ils nous donnent, au lieu de la brute effigie des choses, l'image des caractères qui les distinguent et l'interprétation choisie des formes qu'elles affectent. Très-imprévus, quant aux intentions et au style, ils persuadent cependant l'intelligence aussi sûrement que le regard : là même où ils paraissent, au premier aspect, contrarier un peu nos propres goûts ou déconcerter nos habitudes, nous ne tardons pas à comprendre que cette indépendance de la tradition a le bon droit pour elle, et ce semblant d'étrangeté, la secrète autorité du mieux. Le bien en effet, tel que savent le voir ou le formuler les artistes secondaires, est trop exactement assorti à nos aspirations moyennes, trop identique à ce que nous sommes capables de pressentir nous-mêmes, pour qu'une impression de surprise compromette en quoi que ce soit ou retarde l'effet d'une aussi modeste leçon. Qu'il s'agisse au contraire de nous initier à de plus rares secrets ; qu'un maître, dédaignant cette perfection banale, recherche, découvre et nous signale certaines beautés supérieures au fait ordinaire ou convenu, la nouveauté du spectacle pourra nous empêcher d'en apprécier tout d'abord l'excellence. De là ce premier moment de trouble, et, quelquefois, d'erreur formelle, à l'aspect des œuvres les plus fortement empreintes d'originalité ; de là, en particulier, cette prétendue bizarrerie que l'on ne craignait pas de reprocher à la manière de M. Ingres, lorsqu'on n'avait pas eu le temps encore d'y recon-

naître l'expression d'une sagacité magistrale et un juste démenti à nos préjugés. Peu importe au surplus. En ce qui concerne les mérites singuliers de cette manière, l'apprentissage de l'opinion est depuis longtemps achevé, ou si, par impossible, quelque esprit en retard conservait sur ce point un reste de doute, la conviction lui viendrait vite en face des preuves nouvelles qui lui sont offertes aujourd'hui.

Jusqu'ici, l'occasion avait manqué au public d'admirer dans leur ensemble les dessins de M. Ingres, de les interroger en regard les uns des autres, d'étudier dans ces aveux de la pensée, dans ces témoignages intimes, les coutumes domestiques et l'histoire familière d'un majestueux talent. A peine arrivait-il que l'on rencontrât de loin en loin, suspendue aux murs d'un cabinet ou d'un atelier, quelque étude, quelque composition tracée par ce savant crayon ; à peine une vingtaine de portraits, choisis parmi d'innombrables chefs-d'œuvre en ce genre et reproduits en *fac-simile* par la gravure, étaient-ils venus prendre place dans les collections à côté des portraits de *M. Bertin*, de *M. Molé*, et des autres pièces, malheureusement trop rares, gravées ou lithographiées d'après les peintures originales. Que de trésors enfouis encore ou connus seulement de quelques hommes privilégiés, que d'enseignements précieux demeuraient stériles, quel surcroît d'honneur involontairement refusé au maître par ceux-là mêmes qui vénéraient le plus les titres qu'il s'était créés ailleurs ! Le moyen toutefois de faire à ce propos pleine justice de notre ignorance ? On ne pouvait songer à réunir et à nous montrer tous les dessins exécutés par M. Ingres depuis le commencement du siècle ; on pouvait seulement, à défaut de la série complète, mettre sous nos yeux certains spéci-

mens importants. C'est dans la mesure de ces révélations partielles, mais très-significatives assurément, que l'exposition actuelle a été conçue et organisée. Quelques amis de l'illustre peintre, et, au premier rang parmi ceux-ci, un artiste aussi dévoué aux progrès de notre école qu'aux intérêts d'une gloire qui lui est chère depuis bien des années, M. Gatteaux, — quelques amateurs zélés, quelques disciples, ont fourni chacun un contingent assez riche pour que cent dessins environ se trouvent aujourd'hui mis en lumière : inestimable collection qui résume la physionomie et les caractères privés d'un talent dont nous ne connaissions encore que les côtés publics, les actes officiels ! Sévère leçon, mais, il faut l'espérer, leçon féconde pour l'art et pour les artistes contemporains, que les exemples d'un pareil maître directement aux prises avec la nature, d'un esprit passionné pour le beau et s'appliquant tantôt à le dégager de modèles vulgaires, tantôt à en subordonner l'expression idéale au respect de certaines vérités essentielles ! Par le temps qui court de brutalité pittoresque parodiant la vigueur, d'archaïsme fluet sous prétexte de correction, de facilité factice ou de fantaisie renouvelée des pires licences du dernier siècle, quoi de plus opportun que la publicité donnée à des œuvres qui démentent si nettement cette fausse sincérité, cette fausse science ou ces caprices ?

Les dessins exposés dans le salon des Arts-Unis peuvent être divisés en trois classes : compositions, portraits, études diverses. La première série ne comprend pas moins de vingt ouvrages, dont quelques-uns reproduisent tantôt avec des variantes considérables, tantôt conformément à l'ordonnance définitive, les tableaux les plus célèbres du maître, l'*Apothéose d'Homère*, le *Virgile,* le *Saint Pierre*, le *Vœu de*

Louis XIII : — cette dernière composition, non pas telle que la gravure l'a popularisée, mais telle que l'avait conçue d'abord M. Ingres, lorsque, au lieu de Jésus enfant apparaissant glorieux dans les bras de la Vierge, il songeait à représenter la victime divine étendue aux pieds de sa mère et comme recommandée par la mort à l'amour navré des chrétiens. D'autres nous renseignent sur certains tableaux que la France ne possède pas, et, parmi ceux-ci, sur le *Romulus vainqueur d'Acron*, peint au temps du premier Empire, pour la décoration d'une des salles du palais de Monte-Cavallo ; grand et énergique travail, peu connu même des artistes qui ont visité Rome et qui mériterait cependant d'être attentivement étudié, ne fût-ce qu'en raison de l'analogie ou des différences qu'il offre avec les sujets du même ordre traités à cette époque par les élèves de David.

Il serait intéressant en effet de rechercher dans quelle mesure M. Ingres a continué les traditions de l'école d'où il est sorti, jusqu'à quel point la révolution accomplie dans l'art français vers la fin du dix-huitième siècle, se confond avec les progrès qu'il a personnellement déterminés, et par quelles habitudes de discipline, par quels mouvements d'indépendance il se rapproche ou il s'écarte de la voie que son maître lui avait indiquée au début. On ne saurait nier que les exemples et les leçons de David aient été très-utiles à M. Ingres. Au moment où celui-ci entrait dans la carrière, il la trouvait bien aplanie déjà. Plus de ces ornières creusées jusqu'au tuf sous les pas des générations qui avaient précédé, accompagné ou suivi Boucher et ses pareils, plus de piéges où choir après tant d'autres, ni de ces faux agréments entassés dès l'abord comme pour masquer le but et détourner du droit chemin. Le but était manifeste maintenant, la marche directe, le guide sûr. Restait un danger néanmoins. A force de

prétendre réagir contre la turbulence pittoresque, on courait le risque d'immobiliser, de supprimer peut-être l'expression nécessaire de la vie; à force de modeler le style sur les formes de l'art antique, on pouvait lui ôter l'accent de la nature et substituer, volontairement ou non, à une sobre animation une correction inerte. Quels que soient d'ailleurs le mérite de David et l'autorité des réformes introduites dans notre école par le peintre des *Horaces* et des *Sabines*, sa manière exprime trop souvent ce purisme un peu aride, cette partialité pour des beautés un peu conventionnelles. D'ordinaire, la préoccupation scientifique fait tort chez David à l'intention naïve, à l'émotion. Il y a en lui plus de force de volonté que de passion instinctive, plus de raisonnement que d'enthousiasme, et, si l'on ose ainsi parler, plus de cerveau que de cœur.

Chez M. Ingres, au contraire, la science acquise en face des grands monuments de l'art s'allie à un ardent amour des vérités naturelles, à une parfaite sincérité d'impression devant les modèles que la réalité nous livre. Même dans les sujets expressément antiques, même là où l'inflexibilité de l'imitation semblait, il y a cinquante ans, la condition obligatoire et la loi unique du travail, le sentiment de M. Ingres se rajeunit et se renouvelle en raison de la diversité des types à reproduire. Chaque figure que trace la main du maître appartient bien, par les traits généraux, à la même race que les statues grecques ou romaines : certains signes caractéristiques pourtant, certaines particularités de physionomie feront de cette figure, non plus une curiosité archaïque, mais une image vraisemblable. Sous la solennité des apparences vous reconnaîtrez, au lieu d'une académie, un homme, au lieu d'un exemplaire banal sorti de tel moule consacré, un portrait héroïque sans doute, mais un portrait.

Vous croirez à l'authenticité de ces antiquités modernes, parce que celui qui vous les donne n'a pas demandé à la mort de contrefaire la vie, parce que, pour ressusciter l'art du passé, il ne s'est pas contenté d'en galvaniser les surfaces, parce qu'enfin il a su ajouter quelque chose d'intime, de profondément significatif et d'actuel au souvenir et à la représentation fidèle des faits les plus éloignés de nous ou les plus étrangers à nos mœurs.

Le *Romulus vainqueur d'Acron* est un des ouvrages de M. Ingres où l'on peut le mieux apprécier les qualités de cette manière à la fois docte et émue, cette habileté toute particulière à concilier l'imitation du style antique avec une hardie véracité, et le calme classique des allures avec l'énergie imprévue des intentions. Trois dessins reproduisent, dans des conditions d'ordonnance et d'exécution différentes, le tableau destiné autrefois, nous l'avons dit, à la décoration du palais de Monte-Cavallo et placé aujourd'hui dans le palais de Saint-Jean de Latran. Un de ces dessins, libre et vigoureuse esquisse qu'achèvent d'animer quelques teintes d'aquarelle, nous donne, à l'état d'indications, les lignes générales, l'ensemble des tons et de l'effet ; un autre, plus précis quant aux formes de détail, est l'image du tableau achevé, et, de plus, un curieux renseignement biographique puisqu'il représente, outre l'œuvre du peintre, le peintre lui-même et la tribune de l'église de la *Trinità de' Monti* convertie pour lui en atelier ; un autre enfin, et le plus important des trois, nous montre la composition primitive enrichie de plusieurs figures nouvelles, sévèrement révisée dans ce qui subsiste, et transcrite ou complétée partout avec une fermeté de style égale à la délicatesse du travail. On dirait que ce dessin a été fait pour servir de modèle à une gravure, tant le crayon semble avoir pris à tâche de n'y rien

expliquer à moitié, tant le caractère de chaque objet y est analysé de près et l'harmonie de toutes les parties entre elles nettement définie. Et cependant, qu'il y a loin de ces scrupules à la curiosité minutieuse, aux arguties ! Quelle différence entre une pareille correction et la subtilité du faire, entre cette savante éloquence et le verbiage grammatical de qui n'a pas d'idées à soi ! Si châtiées qu'elles apparaissent, les formes du langage pittoresque gardent ici une aisance et une ampleur aussi indépendantes de la simple patience de l'esprit que de l'exiguïté du champ donné. Dans un bien étroit espace et en adoptant matériellement les mêmes procédés que la miniature, le crayon de M. Ingres sait agir avec autant d'autorité que s'il disposait des plus vastes ressources, comme dans les camées antiques, l'expression de la grandeur résulte même des petites dimensions de l'ouvrage et des travaux presque imperceptibles de l'outil. Des différents dessins exposés qui nous rendent l'ensemble d'une scène, l'image détaillée d'une action, nous n'oserions dire que celui-ci est le plus beau, mais il est, à notre avis, le plus complet. Ailleurs, dans une austère aquarelle du *Virgile* par exemple, on pourra reconnaître la même majesté du style, la même aptitude à s'assimiler les traditions de l'art antique et à les vivifier par le sentiment personnel ; on trouvera peut-être autant d'imagination dans *Ossian*, autant de grave finesse et d'élégance magistrale dans le *Tombeau de lady Montague*, dans les *Fiançailles de Raphaël*, dans plusieurs autres compositions traitées avec un goût charmant et une expérience exquise du moyen : c'est dans le *Romulus* surtout que ces qualités diverses viendront se concilier, en raison même des conditions multiples du travail et qu'on aura, sous une apparence achevée, le résumé et le faisceau de ces titres épars, de ces témoignages isolés.

S'il fallait de même choisir entre les portraits dessinés par M. Ingres un spécimen qui résumât excellemment les facultés de son esprit et les particularités de sa manière, ne conviendrait-il pas de préférer à tout autre le portrait de *Mlle Lescot* (depuis Mme Haudebourt), vêtue d'un costume italien qu'elle semble porter ici en souvenir des modèles si souvent reproduits dans ses tableaux ? Sans parler de l'art infini avec lequel l'irrégularité des traits du visage est non pas corrigée ouvertement, mais atténuée, du tact avec lequel une juste mesure est gardée entre l'effigie servile et l'interprétation mensongère, il y a dans ce petit chef-d'œuvre une intelligence si vive de la physionomie, une habileté si profonde à exprimer la vie morale par ses caractères extérieurs, qu'il n'est pas nécessaire d'avoir connu l'original pour apprécier en toute certitude la parfaite ressemblance de la copie. Quant à l'exécution même, quelle simplicité, quelle science facile et, en même temps, quelle précision ! Qu'il s'agisse de modeler jusque dans leurs plus délicats détails les formes animées ou seulement d'esquisser les objets accessoires, qu'il faille rendre par un fin travail l'expression du regard, de la bouche, la souplesse des chairs, ou bien indiquer en quelques traits le mouvement des plis d'une étoffe, le crayon du maître se montrera partout aussi libre et aussi véridique. Il n'y aura de différence qu'entre les apparences plus ou moins terminées du travail ; là même où les indications seront le plus succinctes, quelque chose d'explicite, d'accentué au premier coup, de résolûment construit, prouvera aux moins clairvoyants que le hasard n'est pour rien dans ces croquis agiles, et que pour remplir ou pour relier entre eux des contours ainsi accusés, il eût suffi à la main qui les a tracés de vouloir insister quelque peu.

Ce mélange d'extrême facilité et de ferme exactitude, cet

inachèvement calculé de certaines parties en regard de l'exécution précieuse de certaines autres, en un mot cette harmonie parfaite entre l'à-peu-près et la définition absolue, voilà ce qui donne aux portraits dessinés par M. Ingres un caractère et un charme particuliers : c'est par là qu'ils s'isolent des œuvres de même sorte que les maîtres nous ont léguées et qu'ils acquièrent, en dépit du format et du procédé, une importance très-considérable, une valeur tout exceptionnelle. Que l'on examine les travaux des diverses écoles, on n'y trouvera pas d'équivalents à ces images à la fois si sobres et si complètes, à ces fac-simile, si l'on veut, de la nature contemporaine, mais fac-simile aussi peu asservis à l'imitation textuelle que discrets dans les libertés de l'interprétation. Les grands artistes italiens du seizième siècle n'ont, comme Raphaël, laissé en ce genre que quelques brefs croquis, des aperçus de physionomie ou de pose, des projets plutôt que des résultats proprement dits ; ou bien, comme Léonard, ils n'ont fait, en changeant de moyen, que continuer dans une entreprise nouvelle les habitudes de leur talent et la tâche qu'ils s'étaient imposée ailleurs. Sous leur main, le crayon et le papier n'ont remplacé le pinceau et la toile qu'à la condition d'en simuler les ressources, de produire en quelque sorte des peintures monochrômes où les accidents de la ligne du modelé, de l'effet, étudiés partout et rendus avec une précision égale, diffèrent seulement par le coloris de ce que nous voyons dans les tableaux. Nous n'oserions certes, à propos de pareils ouvrages et de pareils maîtres, exprimer un regret ou hasarder une critique ! Nous prétendons simplement noter les points de dissemblance matérielle entre ces esquisses ou ces dessins terminés et les *portraits* dessinés par M. Ingres ; de même qu'en admirant, comme il convient, les têtes tracées à la pointe d'argent par

Lorenzo di Credi et quelques autres Florentins de la même époque, on peut constater qu'ici le charme et l'expression résultent presque tout entiers du contour, au lieu d'avoir leur raison d'être, comme sous le crayon du maître moderne, dans la variété des intentions, dans la combinaison des divers éléments pittoresques.

En Allemagne, ou dans les écoles participant de l'école allemande, quels termes de comparaison choisir ? On sait la rigueur d'exécution, la fidélité sans merci des portraits d'Albert Durer. Qu'elles soient dessinées sur le papier ou creusées dans le cuivre, ces images familières de la vie ont la même apparence inflexible, le même aspect farouche à force de gravité, la même vraisemblance surchargée ou détaillée jusqu'à la minutie. Il est juste d'y admirer une puissance singulière d'analyse et la studieuse opiniâtreté de l'outil : on n'y trouvera rien sans doute qui présage la manière aussi large que précise, aussi souple que savamment rapide, dont M. Ingres a le secret. Les portraits aux trois crayons dessinés par Holbein sont assurément des chefs-d'œuvre, au point de vue de la netteté du style et de la finesse de l'expression. Ne peut-on dire toutefois que ce style irréprochable dans sa correction manque un peu de vivacité, qu'une certaine patience, un certain effort de volonté se laissent soupçonner sous ces dehors trop habituellement uniformes, et que, si retenu qu'il soit, l'esprit de système semble compliquer ici et parfois refroidir les impressions personnelles de l'artiste ?

Les *crayons* que nous ont laissés les *portraitistes* français appartenant à la fin du seizième siècle ou au commencement du dix-septième, autoriseraient, avec les mêmes éloges, une observation à peu près semblable. Ce n'est pas nous certes qui marchanderons le respect et la gratitude

aux maîtres de cette époque, à ces représentants, aussi modestes que convaincus, du bon sens et de la tradition nationale, au milieu des folies pittoresques renouvelées de la décadence italienne. Les humbles dessinateurs de portrait dont se riaient, il y a trois cents ans, les maniaques du *grand style*, ont plus fait pour leur propre gloire et pour l'honneur de notre école que Fréminet et tous les siens. Grâce à eux, la raison, cette muse de l'art français, a pu traverser une époque troublée sans succomber, sans cesser même d'opposer une contenance victorieuse aux assauts des *condottieri* de l'art étranger et de leurs recrues. N'eussent-ils d'autre mérite que celui de cette ferme résistance, les *portraitistes* du seizième siècle garderaient donc encore une importance sérieuse et une place très-honorable dans l'histoire de notre école. Leurs œuvres d'ailleurs peuvent se passer de ces comparaisons et de ces souvenirs. A les examiner en dehors de toute préoccupation historique, on y trouve une telle expression de sincérité, une rectitude de jugement si manifeste, un goût dans le faire si délicat, qu'on les aime à bon droit pour elles-mêmes, et que les qualités dont elles sont pourvues nous en expliquent suffisamment la valeur. Il y a cependant dans ces portraits, ingénieux parfois jusqu'à la recherche, dans ces dessins fins peut-être jusqu'à la subtilité, quelque chose de la perfection un peu gênée, de cette correction un peu systématique dont nous parlions tout à l'heure. Les dessinateurs *portraitistes* français ont cela de commun avec Holbein, qu'ils semblent à l'excès se défier de la verve et n'accorder de crédit qu'à l'étude attentive, à la contemplation paisible, aux calculs patients de l'esprit. De là, il est vrai, la signification sans équivoque et le tour réfléchi de leurs ouvrages ; mais de là aussi des intentions un peu impersonnelles et cette

uniformité de manière qui ne permet guère d'attribuer qu'à l'ensemble de l'école les produits particuliers et le travail de chaque main.

Chez M. Ingres au contraire, comme chez Van Dyck, — le seul maître dont le nom pourrait être ici rapproché du sien, si les procédés de l'eau-forte et les différences dans les formes du style ne nous interdisaient d'ailleurs d'insister sur la comparaison, — chez M. Ingres, l'originalité du sentiment se décèle à première vue ; la manière s'assouplit à toutes les conditions, varie en raison même de la diversité des modèles et, néanmoins, s'affirme partout avec une égale autorité. Veut-on des exemples ? Il nous faudrait mentionner un à un les portraits exposés et relever dans chacun d'eux des caractères tout différents de ce que le dessin voisin exprime, depuis la sérénité de la vieillesse dans les portraits de Mme *Duclos Marcotte* et de *M. Gatteaux père*, jusqu'à la grâce un peu boudeuse de cette petite fille jouant avec un mouton, jusqu'au rire qui s'épanouit si franchement sur le visage de l'enfant dans le portrait de la *famille Lethière*. Il nous faudrait citer surtout le dessin qui représente *Mme Destouches*, dessin si majestueux dans sa bizarrerie pittoresque, dans l'imprévu de l'ajustement ; les portraits de *Mme Ingres*, de *Mme Flandrin*, de *M.* et de *Mme Baltard*, ceux de *M. Forster*, de *M. Delécluze*, du *baron Walckenaer*, de la *famille Forestier*, — bien d'autres encore que recommande tantôt une simplicité élégante, tantôt la noblesse ou la fermeté de la physionomie, tantôt enfin la familiarité de l'attitude ou du geste, mais qui tous portent au même degré l'empreinte de la vérité sans concession et de la volonté sans stratagème. Lorsqu'on repasse dans sa mémoire tant d'œuvres sévères ou charmantes, on est vraiment tenté de ne plus prétendre distinguer entre

elles et de tenir compte seulement de la somme des qualités qu'elles attestent. Nous avons presque regret, quant à nous, à la préférencc que nous exprimions, il y a un instant. Peut-être le portrait de *M*[lle] *Lescot* n'a-t-il sur ceux qui l'avoisinent que l'avantage de séduire un peu plus le regard ; peut-être au lieu d'essayer de classer les portraits dessinés par M. Ingres, le plus sûr est-il de les admirer tout simplement à tour de rôle et de reconnaître dans ces témoignages d'un talent magistral, sinon les mêmes attraits, au moins le même mérite intrinsèque et une égale justesse d'expression.

Cette ingénuité clairvoyante du sentiment, cette faculté de saisir instantanément et de traduire dans leurs variétés infinies les caractères essentiels de la vie ou de la forme, n'apparaissent nulle part avec plus d'éclat que dans les croquis où M. Ingres s'interroge en quelque façon sans témoins, dans les études préparatoires où il ne veut que fixer les premiers termes de ses inspirations et se tailler rapidement la besogne qu'il accomplira sur la toile à loisir. Ailleurs, les caresses du pinceau ou même les insistances du crayon pourront donner à l'exécution une grâce plus châtiée, une beauté plus pure : sous cette perfection extérieure toutefois, la puissance des intentions ne se fera pas mieux jour qu'elle ne ressort ici de l'indication incomplète, du simple exposé des vérités saillantes et des faits principaux. Si quelques incrédules se trouvaient encore qui s'obstinassent à voir dans M. Ingres, non pas un artiste de race, mais seulement un illustre parvenu, nous ne voudrions pour les convertir que placer un instant sous leurs yeux quelques-uns de ces croquis d'après nature. Choisissons au hasard. Voici une étude nue pour le *Saint François* de la chapelle de Saint-Ferdinand ; là c'est une autre figure couchée sur le

ventre, le bras gauche reployé sous la tête qui se soulève, dans l'attitude familière d'un homme qui ne songe à rien de plus qu'à se reposer et à jouir paisiblement de ce que rencontrent ses regards. Plus loin, ce sont d'admirables fragments de figures pour le *Martyre de saint Symphorien* et le *Romulus*, le corps de l'enfant que le pinceau achèvera de diviniser dans le *Vœu de Louis XIII*, des essais d'ajustement, des détails de toute sorte, surpris d'un coup d'œil, tracés au courant de la main, et jetés côte à côte, presque pêle-mêle, avec l'empressement de la verve et dans la première ardeur de la passion.

Nous le demandons, est-ce par le travail seulement qu'on peut acquérir une pareille hardiesse, une pareille certitude dans le sentiment et dans le style? Est-ce au souvenir de ce qu'ont fait les autres, à l'expérience purement scientifique, à l'esprit de comparaison et de calcul qu'il suffira de recourir pour emprunter cette aisance, cette fierté de la touche, cette promptitude à deviner le sens des choses et à le formuler en termes concluants? Non : si savante que soit la main de M. Ingres, elle est avant tout naïvement inspirée ; si bien informée qu'elle se montre des règles et des grandes traditions, elle agit moins avec le parti pris de faire prévaloir une doctrine qu'avec le besoin de traduire et de nous communiquer une impression. Tout, dans les dessins du maître, atteste l'influence inopinée du modèle et le désir, étranger aux préoccupations archaïques, de mettre à profit le fait présent : tout, jusqu'à ces contours interrompus çà et là ou emmêlés afin de diversifier la ligne et d'en assouplir les mouvements, jusqu'à ces faux traits qui s'entre-croisent sous le trait définitif ou qui serpentent à côté de celui-ci, comme pour en assurer la prédominance sans l'isoler dans la sécheresse. Si ces études, si ces cro-

quis rappellent les dessins italiens, ce n'est pas qu'ils en contrefassent systématiquement les dehors ; c'est que l'esprit qui animait les peintres florentins ou romains du seizième siècle revit aujourd'hui chez le peintre français ; c'est que, à l'exemple de ses devanciers, M. Ingres a plus de bonne foi encore que de science, plus d'enthousiasme pour les œuvres de Dieu que de confiance dans les œuvres humaines : c'est, en un mot, qu'il se sert de l'art, non comme d'une langue apprise, mais comme d'un moyen d'expression révélé. Objectera-t-on que, par la physionomie même, par l'extérieur de son talent, M. Ingres ressemble à certains maîtres en particulier ? Il est vrai : mais rien de plus naturel que cette ressemblance entre le descendant et les ancêtres. Elle confirme la légitimité des origines et les priviléges de celui qui garde ainsi quelques-uns des traits distinctifs de la race. Pourquoi hésiterions-nous à le dire, pourquoi ne pas déclarer tout haut une vérité que tant de gens pensent et reconnaissent tout bas ? Les études dessinées par M. Ingres peuvent soutenir la comparaison avec les œuvres du même genre qu'ont laissées les chefs de toutes les écoles, et je n'en accepte aucun, même parmi les plus grands. Si le *Saint François* nu, si l'étude d'*Homme couché*, ou tels autres morceaux de cette force, figuraient dans un musée sous un nom appartenant au passé, s'étonnerait-on de les trouver en pareil lieu ? Viendrait-il à l'esprit de personne de souhaiter, pour les reliques du génie des maîtres un autre voisinage ? Pour qu'ils soient classés à leur rang, il ne manque en réalité à ces admirables ouvrages qu'une hospitalité publique tout à fait digne d'eux et la consécration du temps. Faut-il ajourner pour cela nos hommages, et transmettre silencieusement à ceux qui nous suivront les preuves que nous avons en main ? En attribuant

à M. Ingres les mêmes droits qu'aux artistes souverains, en se prononçant hautement sur ses titres, l'opinion n'a à craindre ni méprise dans le présent, ni démenti dans l'avenir. Elle ne fera que pressentir ainsi les jugements de l'histoire, qu'anticiper, sans usurpation d'aucune sorte, sur la gloire promise à ces œuvres et à ce nom et, comme dit La Bruyère à propos d'un de ses contemporains illustres, que « parler d'avance le langage de la postérité. »

1861.

VII

DE QUELQUES TRADITIONS DE L'ART FRANÇAIS

A PROPOS DU TABLEAU DE M. INGRES

JÉSUS AU MILIEU DES DOCTEURS.

Il semble que, sans se détourner encore très-résolûment des œuvres d'un art décevant ou secondaire, le succès incline aujourd'hui vers des doctrines plus sûres et tend à récompenser de plus nobles efforts. Les travaux de peinture monumentale acceptés d'abord par beaucoup d'entre nous avec une sorte de résignation assez voisine de la froideur, partagent maintenant avec les tableaux exposés au Salon des priviléges que pendant longtemps ceux-ci avaient possédés à peu près seuls. D'autres œuvres, en apparaissant à leurs heures et, suivant le cas, soit dans les ateliers qui les ont vues naître, soit dans quelque succursale des expositions officielles, réussissent à intéresser la curiosité publique : le succès leur vient aussi bien par les sentiers détournés où elles l'appellent qu'il venait jadis en suivant l'unique route ouverte, le grand chemin connu de tous. Ce mouvement de l'opinion se rattache trop directement à certains faits anciens, il peut avoir sur la marche de l'art contemporain une influence trop heureuse pour qu'on n'essaye pas au moins d'en démêler les origines, et de

discerner aussi dans les résultats déjà obtenus ou promis un commencement de réforme et un progrès.

Le moment est bon d'ailleurs pour cette double recherche. L'histoire et les caractères, si longtemps méconnus ou dédaignés, de notre vieil art national, ne nous trouvent plus indifférents aujourd'hui. Des écrits, diversement instructifs, ont eu raison sur ce point de nos préjugés ou de notre ignorance. Depuis quelques années surtout, nous avons appris à être fiers de notre passé, à honorer, comme il convient, chez les aïeux ou chez les descendants de Poussin et de Lesueur, ce ferme bon sens, ce goût pour les vérités morales qui, malgré quelques infidélités apparentes, est demeuré, jusqu'au siècle où nous sommes, la vertu intime et l'inspiration même de l'art français. D'un autre côté, la désillusion commence à nous venir en ce qui concerne des innovations acceptées d'abord comme des conquêtes de l'esprit libéral, mais dont la multiplicité même et les prétentions contradictoires, sous des formes maintenant banales, dénoncent assez clairement les principes conventionnels et le caractère anarchique. On cessera bientôt, on a cessé déjà d'être dupe ou complice des violences aussi bien que des subtilités pittoresques. Ces imitations menues ou brutales de la réalité opposées aux afféteries ou à l'archaïsme du style, ces tours d'adresse de l'outil en regard de je ne sais quel *sentimentalisme* pleurard se formulant tantôt en complaintes rustiques, tantôt en élégies puériles, tous ces démentis aux vrais instincts de notre école et de notre goût sont bien près de ne plus abuser personne. On croit, et on a raison de croire, aux progrès accomplis depuis quelques années dans la peinture de genre et dans la peinture de paysage : pour ce qui est de la peinture d'un autre ordre et des récentes transformations qu'elle a subies, à notre con-

fiance d'hier succède aujourd'hui le scepticisme. Peut-être l'ancienne foi nous reviendra-t-elle demain ; peut-être la conversion qu'auront préparée déjà quelques œuvres d'élite, quelques grands travaux de peinture monumentale, se déterminera-t-elle en face du nouveau tableau de M. Ingres, et sentirons-nous s'achever, aussi bien que l'admiration pour un maître, un juste mouvement d'attention aux nobles traditions qu'il continue.

Où trouver, en effet, des renseignements plus nets sur la fonction de l'art, et, particulièrement, de l'art français? Rien de pédantesque pourtant, rien d'amer ni de morose dans cette leçon à notre adresse. En représentant *Jésus au milieu des docteurs*, l'illustre maître n'a voulu se souvenir que de la scène qu'il avait à peindre, comme s'il ne lui appartenait pas, en figurant cette victoire de la vérité sur les sophismes, d'en renouveler à son tour quelque chose par l'action personnelle qu'il exercerait sur nous! De là l'extrême sérénité des intentions et du faire, la certitude, la facilité du style, les marques en toutes choses d'une science sûre d'elle-même et d'un esprit fortement convaincu. Point de tâtonnements ni de demi-mesures ; point de recherches minutieuses non plus, ni d'aperçus trop hâtifs. Il semble que le peintre de *Jésus au milieu des docteurs* possède ce privilége de faire tourner la verve même au profit de la correction, et que, en conservant la chaleur d'une indication première à l'expression achevée de chaque forme, il ait aussi bien le pouvoir de prolonger à volonté son émotion que la faculté d'en analyser de près le principe et les termes.

On trouverait mal aisément dans les œuvres appartenant aux écoles étrangères des témoignages aussi certains de cette aptitude à concilier avec les suggestions du sentiment

les calculs de la raison, à soumettre l'impression reçue au contrôle immédiat de la critique, aux exigences du goût littéraire, pour ainsi dire. Ce n'est pas que, pour le plaisir de soutenir une thèse ou pour exalter d'autant les mérites propres à l'art national, nous fassions bon marché des mérites qui lui manquent, des qualités qui sont le bien d'autrui. A Dieu ne plaise que nous essayions d'attenter à la gloire des maîtres par excellence, à la majesté inviolable des apôtres de la renaissance italienne, pour faire de cette profanation une maladroite caresse à notre orgueil ! Ce que nous voulons dire seulement c'est que, chez les maîtres français, l'imagination même a quelque chose de sensé, de positif et de pratique. Que l'on rencontre parmi eux peu de poëtes, à prendre ce mot dans le sens d'hommes involontairement inspirés ; que leurs travaux expriment avant tout le goût de la méthode, le besoin de persuader plutôt que l'ambition de séduire ; qu'ils aient même une apparence presque doctorale, une sorte de sobriété dogmatique dont le regard s'éprendra plus difficilement que l'esprit, — nous confesserons tout cela sans marchander. Dans cette école de prosateurs, si l'on veut, mais de prosateurs excellents, on retrouve du moins les habitudes et les doctrines communes aux écrivains de notre pays. La haute raison, la profonde intelligence du vrai qui caractérise à toutes les époques notre littérature, distingue aussi les monuments de la peinture en France. Sans prétendre pousser trop loin le parallèle, on peut dire que l'art étranger ne fournirait pas plus les équivalents du génie de Poussin ou du talent de David, qu'il ne serait en mesure d'opposer des rivaux aux maîtres, bien autrement nombreux d'ailleurs, dont la plume a illustré, dans tout ce qui intéresse la morale, l'esprit et le goût français.

Le tableau de M. Ingres est une œuvre conforme aux traditions de notre école, en ce sens que la fantaisie n'y a aucune part. Tout y respire, au contraire, un pieux amour de la vraisemblance, une attention scrupuleuse à utiliser, au profit de cette vraisemblance intime, les leçons de la réalité, et nous ajouterons de la réalité contemporaine. Aussi l'œuvre, malgré les conditions prescrites par le sujet, malgré la pureté tout antique du style, a-t-elle son originalité propre et sa date. Non-seulement elle n'aurait pu être traitée ainsi par un peintre né dans un autre pays, mais le plus rapide coup d'œil nous apprendra que c'est un peintre de notre temps qui l'a faite. D'où vient pourtant qu'on ait reproché parfois à M. Ingres ses prétendus efforts pour s'assimiler la manière extérieure de tel ou tel maître ? Pourquoi, tout en saluant en lui le chef de l'école moderne, quelques-uns croient-ils devoir l'honorer surtout à titre de continuateur systématique et d'imitateur du passé ? Que ce talent soit, à bien des égards, en parenté avec les talents anciens, qu'il rappelle en plein dix-neuvième siècle certains types et certaines allures d'un autre âge, c'est ce que nous n'aurons garde de contester. Ces points de ressemblance mêmes attestent trop bien la noblesse de ses origines et la vigueur de la race à laquelle il appartient. Il y a loin néanmoins de l'analogie naturelle dans la physionomie à la contrefaçon et à la grimace ; la différence est grande entre ces francs souvenirs de leurs ancêtres que perpétuent les descendants légitimes et les prétentions sournoises ou les droits équivoques qu'essayent de faire valoir les héritiers d'aventure et les bâtards. M. Ingres se rattache directement aux maîtres, mais par les affinités involontaires de son génie, au moins autant que par les habitudes systématiques, par les calculs de sa mémoire : ou plutôt, le seul maître qu'il

consulte sans relâche, le seul dont il recherche et s'approprie les exemples avec un zèle invariable, c'est la nature, — « cette bienfaisante nature, comme il disait un jour, qui donne tout à qui lui demande en face, et qui n'est avare que pour les pauvres honteux. » Le *Jésus au milieu des docteurs* nous montre ce qu'on peut obtenir d'elle en sachant s'y prendre, et de quelle récompense elle paye l'appel direct et la confiance. A peine userait-on du droit de distinguer ici entre les bienfaits et d'en apprécier la valeur relative ; à peine voudrait-on remarquer çà et là quelques inégalités, quelques semblants d'insuffisance dans l'expression de certains détails. Le plus sûr comme le plus juste sera encore de se tenir à l'impression produite par l'aspect de l'ensemble. On pourra préférer telle partie ou telle autre, ne pas admirer au même degré les figures placées à la gauche du spectateur, et les figures, moins irréprochables sans doute, assises de l'autre côté, au premier plan. On pourra même regretter qu'une de celles-ci, la seconde, occupe dans la composition une place plus importante que tel autre morceau mieux peint et, à tous égards, plus sévèrement correct. A quoi bon toutefois se complaire dans ces comparaisons et peser un à un des mérites ou des imperfections qu'on ne saurait désunir sans disloquer la structure même, les ressorts secrets et la vie de l'œuvre? Autant vaudrait promener la loupe sur les mâles compositions de Poussin, et, devant la *Rébecca*, par exemple, perdre, à s'étonner du costume que porte Eliézer, des instants dus bien plutôt à l'examen de la scène générale et des nobles intentions qu'elle traduit.

Dira-t-on qu'en prétendant reconnaître les inclinations ou les traditions françaises dans le talent de M. Ingres, nous oublions les emprunts, assez dignes d'attention pour-

tant, que ce talent a pu faire à l'art grec et à l'art italien? Certes, l'influence de pareils modèles a été grande sur le peintre du *Virgile* et de l'*Apothéose d'Homère*, du *Vœu de Louis XIII* et de *Saint Symphorien*. Aujourd'hui encore, le tableau qu'il nous donne révèle à cet égard des admirations obstinées, des études poursuivies avec une ardeur infatigable ; mais il ne dénonce pas, tant s'en faut, la manie de l'imitation et l'érudition servile. En voyant le *Jésus au milieu des docteurs*, on pourra se rappeler telle composition de Raphaël ou de fra Bartolommeo exprimant, comme celle-ci, le goût de l'équilibre absolu, de la rigoureuse pondération des lignes ; la fraîcheur et la limpidité du coloris remettront en mémoire les fresques d'Andrea del Sarto, tandis que la franchise et la diversité des types nous feront songer aux œuvres, si admirables en ce sens, des Masaccio et des Filippino Lippi : suit-il de là que le mérite du tableau consiste dans l'amalgame d'éléments empruntés? La méthode de M. Ingres n'a-t-elle d'autre principe que l'éclectisme, d'autre fin que l'introduction dans la peinture d'une sorte d'ordre composite dont les découvertes d'autrui feront les frais, et quelques combinaisons adroites, la fortune? S'il en était ainsi, on ne s'expliquerait pas chez le maître cette facilité singulière à varier, à renouveler son style en raison de chaque sujet qu'il traite, de chaque exemple que la réalité lui fournit. La vérité de la forme que tant d'autres esquivent ou suppriment, soit pour y substituer la parodie banale de quelque type académique, soit pour donner carrière à de fiévreux instincts d'émancipation, M. Ingres l'aperçoit, la saisit et l'affirme, avec une telle sûreté de coup d'œil et de goût, avec une telle décision dans la main, qu'il réussit à convertir en beautés jusqu'aux irrégularités expresses. Loin d'entrer en accommodement

avec les apparences particulières de ses modèles, loin de se laisser dérouter, même par ce qu'elles peuvent avoir d'exceptionnel ou de bizarre, il envisage le tout en face, l'accepte, et le revêt de noblesse à force de bonne foi. Aussi, ce que dans la langue des arts on nomme le « caractère, » ou, en d'autres termes, la représentation vivement accentuée d'un fait distinctif et imprévu, est-il, sous ce pinceau sans préjugés, un moyen d'expression non moins éloquent que l'image de la beauté proprement dite.

Veut-on des exemples ? Il suffira de jeter les yeux presque au hasard sur les figures que M. Ingres a groupées dans son nouveau tableau. A côté ou en regard d'un Arabe au visage bronzé par le soleil, d'un Grec dont la beauté, étiolée dès sa fleur par l'ombre des écoles, a quelque chose de subtil et, pour ainsi parler, de sophistique, — d'autres personnages franchement gros ou maigres, jeunes ou décrépits, doucereux ou farouches, se parent des caractères de leur physionomie même, de leur laideur, si l'on veut, mais de cette laideur qu'il appartient à l'art de sanctionner, parce qu'elle définit la vérité morale. Partout nos yeux reconnaîtront, dans leurs variétés infinies, les signes essentiels d'une race, d'un tempérament, de certaines habitudes de l'intelligence : nulle part ils ne pourront surprendre une imitation matérielle des formes propres à l'art étranger. Est-ce en copiant les dehors de la statuaire grecque ou de la peinture italienne qu'on réussirait à donner cette vie intime à une scène, ce relief à tous les détails ? N'est-ce pas bien plutôt en se souvenant des exemples que l'antiquité et la renaissance nous ont laissés, non pour les étudier mot à mot et les transcrire, mais pour y chercher le secret d'être à son tour savant sans pédantisme, sincère devant la nature sans excès d'humilité ?

Un autre reproche adressé plus d'une fois aux œuvres de M. Ingres et, en général, aux œuvres de l'art français, porterait sur l'insuffisance du sentiment religieux que trahissent ces travaux, quel qu'en soit d'ailleurs le mérite. A force de prétendre scruter toutes choses, à force de tout juger avec l'esprit, nos peintres, dit-on, n'ont plus le pouvoir ou le loisir d'interroger leur cœur. La science chez eux étouffe l'émotion, et c'est en se rattrapant sur des efforts de volonté qu'ils suppléent, tant bien que mal, à une inspiration absente. — Sans doute, notre école n'a jamais connu ces mouvements violents de ferveur, on dirait presque ces emportements de piété où se complaît, comme dans son action naturelle, le génie d'un Orgagna ou l'imagination d'un Jérôme Bosch. La tendre dévotion, les visions célestes qui se résument en formules si délicatement expressives sous le pinceau de fra Angelico ne lui sont guère plus familières : peut-être, sauf Lesueur, — et une pareille exception suffirait d'ailleurs pour la gloire d'une école, — on ne pourrait citer aucun artiste de notre pays qui ait reçu tout à fait, dans le sens théologique du mot, l'onction de la grâce et le don des larmes. Même au moyen âge, même dans les œuvres de nos peintres verriers et de nos miniaturistes, la recherche du tour ingénieux prévaut sur l'intention purement mystique; dans la pensée, comme dans les termes, il y a moins de passion que d'exactitude, moins de pieuse fantaisie que de clarté. A plus forte raison, ce goût inné pour l'ordre et pour les combinaisons prudentes se manifeste-t-il aux époques où l'art a traversé la période des débuts, où ses instincts se confirment en raison même de son expérience et de ses progrès. Depuis le *Jugement dernier* peint par Jean Cousin jusqu'à la *Descente de croix* de Jouvenet, ou, pour prendre des exemples plus près de

nous, jusqu'au *Christ en croix* de Prud'hon, — les tableaux religieux qui se sont succédé en France expriment, sous des formes différentes et avec des mérites d'exécution divers, les mêmes inclinations, la même doctrine, les mêmes préférences pour le caractère vraisemblable des choses, pour le côté humain des sujets. Faut-il en conclure que la peinture religieuse dépasse le niveau ordinaire de nos facultés ? Parce que les peintres français auront interprété les scènes de l'évangile en historiens ou en moralistes plutôt qu'en poëtes, sera-t-on autorisé à les accuser d'impuissance, à confondre la sobriété de leur style avec l'indigence, les coutumes réservées de leur esprit avec le mutisme du cœur? Non, chez ces esprits avides du vrai, le besoin des informations exactes ne dégénère pas en culte des objets matériels. Poussin, Stella et leurs contemporains ou leurs successeurs, peuvent s'appliquer à reproduire le fait sous ses apparences les plus probables, soumettre au raisonnement et à l'analyse les questions que d'autres auront su résoudre avec les seules lumières du sentiment : ils ne se morfondent pour cela ni dans une impartialité stérile, ni dans la négation des vérités qui intéressent mieux que le regard.

Il semble d'ailleurs que notre école, en matière de peinture religieuse, ait eu de tout temps la conscience de ses forces, et qu'elle n'ait voulu les éprouver que dans les limites précises de la sphère où il lui appartient d'agir. Rarement il lui est arrivé de choisir parmi les sujets sacrés ceux qui comportent une signification tout abstraite, un genre de grandeur ou de beauté indépendant de la réalité et de la vie. Le *Couronnement de la Vierge*, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, d'autres thèmes du même ordre, si chers à l'art italien, ne réussissent ni à l'inspirer,

ni à la séduire. A peine s'est-elle hasardée quelquefois, — et, il faut l'avouer, sans beaucoup de succès, — à représenter en dehors de toute action les personnages de la sainte Famille, à les grouper au-dessus d'un autel dans leur majesté et leur immobilité hiératiques. L'image positive aussi bien que le symbole, les apparences historiques d'une scène en même temps que le pressentiment d'une idée métaphysique, voilà ce qu'elle entend concilier d'ordinaire et ce qu'elle réussit le plus souvent à définir.

Le sujet traité par M. Ingres impliquait ce double caractère, et à cause de cela même il avait plus d'une fois déjà tenté le pinceau ou le crayon des artistes français, tandis qu'à aucune époque les artistes étrangers n'ont paru s'en préoccuper. De toutes les scènes évangéliques en effet, Jésus enseignant dans le temple est peut-être la seule que les maîtres appartenant aux différentes écoles aient oublié ou refusé de traduire. Y avait-il de leur part indifférence ou éloignement systématique? Les conditions archéologiques de la tâche effrayaient-elles des esprits assez mal approvisionnés sur ce point, ou bien ne faut-il voir dans cette lacune que le résultat d'une distraction? Toujours est-il qu'à l'étranger, en dehors des talents et des œuvres secondaires, on trouverait difficilement un nom et un précédent à citer. En Italie, Giotto et les siens, fra Angelico et les peintres religieux du quinzième siècle n'ont, en général, emprunté de la vie du Christ que les scènes relatives à la Passion, ou, s'ils nous montrent Jésus enfant, c'est sur les genoux de la Vierge, soit qu'il y reçoive les hommages des bergers ou des rois, soit que, par un anachronisme mystique, il apparaisse environné des martyrs des premiers siècles et des saints du moyen âge[1]. Plus tard

[1] La galerie de l'Académie des beaux-arts, à Florence, possède, il

ni Raphaël, ni Andrea del Sartò, ni aucun des chefs de la renaissance italienne ne consentit à se départir de ces coutumes traditionnelles. Peut-être faudrait-il descendre jusqu'à l'époque de la décadence, jusqu'au temps des Luca Giordano et des Lanfranc pour rencontrer, — et Dieu sait dans quel style, — quelques rares commentaires sur un texte qui, depuis longtemps, avait inspiré en France une multitude de sages compositions aux sculpteurs dont le ciseau décorait les porches ou les murs intérieurs des églises, aux miniaturistes qui ornaient les missels, aux graveurs employés par Antoine Vérard et Simon Vostre.

Quels que soient d'ailleurs dans notre pays le nombre et le mérite des artistes qui ont entrepris de représenter Jésus au milieu des docteurs, il convient de faire remarquer qu'avant M. Ingres aucun maître proprement dit, aucun de ceux du moins qui honorent le plus notre école, ne nous avait laissé sur ce sujet une œuvre tout à fait considérable. Poussin qu'auraient dû séduire, à ce qu'il semble, certains caractères du récit évangélique et cette occasion de grouper dans le calme viril de leurs attitudes des prêtres et des savants, Poussin s'est abstenu, comme allaient s'abstenir après lui Lebrun et les contemporains de celui-ci, Lesueur excepté. Encore pourrait-on dire qu'en choisissant cette donnée pittoresque, Lesueur ne laissa pas de négliger ou

est vrai, un petit tableau de Giotto représentant Jésus au milieu des docteurs. Ce tableau toutefois, ou plutôt ce compartiment détaché d'une armoire conservée jadis dans la sacristie de Santa-Croce, ne saurait être opposé comme un démenti aux faits que nous venons de rappeler. La scène, composée seulement de sept figures et d'ailleurs resserrée dans les limites d'un champ qu'envahissent de toutes parts les moulures contournées du cadre, est plutôt une allusion qu'une définition complète, et l'on ne peut reconnaître dans cette image succincte que quelques-uns des traits qui caractérisent le sujet.

de méconnaître quelques-uns des points par où elle s'appropriait le mieux aux inclinations de son génie. Au lieu d'envisager surtout ce qu'elle avait de grâce intime et de majesté naïve, au lieu d'exprimer par la tranquillité des lignes, par la simplicité des gestes, l'étonnement maternel de la Vierge et l'autorité du divin Enfant sur ces hommes irrésistiblement condamnés au silence, Lesueur a voulu interpréter la scène dans le sens de la grandeur et de la force ; mais, en recherchant l'énergie du style, il n'a guère rencontré que l'expression fastueuse ou tourmentée. Le *Jésus enseignant dans le Temple* que la gravure nous a conservé semblerait presque un désaveu des doctrines professées par le chaste peintre de *saint Bruno* et de *sainte Scholastique*, s'il ne convenait d'y voir bien plutôt un témoignage de son inexpérience au sortir de l'atelier de Vouet. — M. Ingres est donc, à vrai dire, le premier entre les grands artistes qui, dans la plénitude de son talent, dans toute la certitude de sa manière, ait songé à s'inspirer d'un texte que les uns avaient insuffisamment expliqué, les autres dédaigné ou mal compris. Reste à savoir comment il l'a traduit et par quels moyens il a réussi à formuler, à combiner dans ce sujet à deux faces la solennité et la grâce, la gravité austère et l'élégante familiarité du style.

L'ordonnance générale est des plus simples, mais de cette simplicité hardie dont les artistes médiocres n'auraient garde de s'aviser, de même que le commun des écrivains s'évertue à délayer en périphrases une pensée qu'auraient condensée tout d'abord l'expression juste et le mot propre. Au fond, parallèlement à la base du tableau, une estrade où sont assis deux vieillards et, au milieu d'eux, l'enfant Jésus dont les jambes, trop petites pour ce siége destiné à des hommes, cherchent un point d'appui dans le vide et se

résignent avec une gaucherie charmante à demeurer suspendues au-dessus du sol. De chaque côté, sur des bancs de pierre perpendiculaires à l'estrade, se pressent les docteurs, tandis que derrière ceux-ci la foule debout écoute la parole inspirée de Jésus, et que, les bras tendus vers son fils, le visage encore effaré par l'inquiétude, mais déjà radieux de joie et de tendresse, Marie contemple de tous ses yeux le prodige et le confesse dans toute la foi de son cœur. Ce geste de la Vierge, ce regard passionnément maternel qui dévore de loin l'enfant retrouvé en même temps qu'il est ébloui par la majesté du Dieu, résument admirablement l'esprit de la scène. Ils suppriment la distance réelle entre les deux principaux personnages pour les rattacher l'un à l'autre par une sorte de trait d'union moral. Ainsi, dans le *Martyre de saint Symphorien*, le coup d'œil qu'échangent à travers l'espace la mère et le fils suffit pour faire prédominer ces deux figures sur tout le reste et pour ne laisser qu'une signification accessoire aux groupes même le mieux en relief et en vue.

Quant au fond d'architecture sur lequel se détachent les nombreux auditeurs de Jésus, — les uns courbés sous sa parole, les autres se refusant encore à en croire leurs oreilles épouvantées de cette précoce sagesse, tous recueillis en eux-mêmes ou s'entre-répondant à demi-voix, — il a la même sobriété pittoresque, le même aspect sévère, les mêmes caractères de vraisemblance et de nouveauté tout à la fois. La salle du Temple que M. Ingres a reconstruite n'affiche ni ces prétentions archéologiques derrière lesquelles s'abrite trop souvent l'impuissance de l'imagination personnelle, ni ce dédain pour les traditions de l'histoire que tant de peintres antérieurs à notre époque semblent proclamer dans leurs œuvres comme un juste privilége du talent. M. Ingres sait

trop bien que, dans le siècle où nous sommes, on serait mal venu à installer les docteurs de la loi judaïque sous le toit d'un temple grec ou sous les ogives d'une cathédrale ; mais il sait de reste aussi, et son nouveau tableau en est la preuve, que l'art a ses franchises, le goût ses droits imprescriptibles, et que, en pareille matière, il importe bien moins de restituer absolument la figure matérielle des choses que d'en faire revivre avec choix la physionomie générale et le sens.

A ne considérer d'ailleurs qu'à titre d'élément pittoresque cet ensemble de lignes symétriques et de tons invariablement clairs, il est impossible de ne pas être frappé des avantages qui en résultent pour le relief des formes animées. Rien d'excessif toutefois entre l'intensité ou la diversité des couleurs qui simulent ici la vie et la monotonie de celles qui n'expriment que des réalités inertes. Peut-être, au premier aspect, nos yeux accoutumés aux artifices d'un coloris négatif sous prétexte d'harmonie s'étonneront-ils de cette précision énergique ; peut-être, en nous souvenant de certains compromis, de certains pourparlers avec le vrai que nous aurons consenti à accueillir ailleurs, serons-nous quelque peu déconcertés par la fière véracité d'un artiste qui dit si nettement et si haut ce qu'il veut , ce qu'il sent, ce qu'il pense. En tout cas, la conviction nous viendra vite. Elle serait plus rapide et plus facile encore si le tableau de M. Ingres apparaissait à côté des toiles qui nous séduisent d'ordinaire. Malheur aux grisailles frottées de glacis, aux peintures fanées dès l'origine, à tous les stratagèmes d'un art mesquin ou maladif qu'avoisinerait cette peinture neuve et saine, cette imitation sans détours du ton de couleur propre à chaque chose et de sa valeur absolue ! Nous insistons sur ces mérites du coloris, parce qu'ils attestent dans la manière du maître un surcroît de puissance auquel nous n'étions

qu'à demi préparés et, — dût le mot s'approprier difficilement à un talent depuis si longtemps en possession de lui-même, — un véritable progrès. Je m'explique : bien que M. Ingres n'ait jamais fait un tableau mieux ordonné, mieux « construit », pour employer un terme du métier, bien que la distribution générale des lignes et les combinaisons de détail aient ici une ampleur ou une adresse magistrale, on pourrait citer d'autres travaux de l'illustre peintre où il a fait preuve en ce sens d'une habileté égale, d'un goût aussi élevé et aussi sûr. Ailleurs on reconnaîtra, et peut-être sous des formes plus continuellement décisives, la largeur ou la finesse qu'on admire ici dans le dessin. En revanche, où trouvera-t-on des témoignages aussi manifestes de l'aptitude de M. Ingres à associer les uns aux autres, et au profit de l'harmonie, des tons contraires en apparence, à modifier par le seul fait de leur juxtaposition des couleurs à peine mélangées sur la palette et gardant isolément toute leur intensité, tout leur éclat?

Nous ne prétendons pas pour cela enrôler M. Ingres, probablement malgré lui et très-certainement malgré la foule, parmi les peintres coloristes, — à prendre cette qualification dans le sens exclusif et un peu conventionnel qu'on a coutume de lui attribuer. M. Ingres n'est pas coloriste à l'exemple des Vénitiens du seizième siècle, qui ne visent le plus souvent qu'à faire prédominer l'expression forte ou brillante sur l'expression exquise. Il ne l'est pas non plus à la façon des Flamands contemporains de Rubens qui, en matière de coloris, procèdent par des affirmations et des négations alternatives, et dont le pinceau, pour assurer une importance principale à certains tons, en sacrifie d'autres jusqu'à l'effacement. L'art du maître moderne consiste plutôt, comme celui des ornemanistes orientaux, dans

l'impartialité même avec laquelle il accepte la valeur intégrale, les propriétés effectives de chaque couleur, sauf à en apaiser ou à en relever l'éclat par quelque couleur intermédiaire et à ménager une transition entre des éléments qu'un contact direct mettrait en désaccord ou en lutte. La manière dont les tons s'avoisinent, s'entr'aident ou se complètent les uns les autres dans le *Jésus au milieu des docteurs*, et particulièrement dans les deux séries de figures assises en avant de l'estrade, cette manière à la fois très-audacieuse et très-délicate rappelle les combinaisons de couleurs qui font parfois un chef-d'œuvre d'une miniature indienne, d'une porcelaine chinoise on d'un tapis de Perse. Même hardiesse dans le choix des moyens, mêmes calculs ingénieux pour déterminer l'harmonie sans rien affaiblir et pour la faire résulter au contraire de la franchise des oppositions.

La franchise : telle est, en toutes choses, la qualité principale de M. Ingres. Voilà ce que respirent dans son nouveau tableau les parti pris du coloris aussi bien que les caractères du dessin, le style comme les intentions, les expressions partielles comme les formes générales. Et qu'on n'objecte pas contre cette apparente aisance du sentiment et du pinceau les lenteurs d'un travail entrepris depuis longtemps. L'œuvre sans doute n'a pas été improvisée, mais il s'en faut qu'elle soit seulement le fruit de la patience et de l'effort. Commencé vers 1846, interrompu d'abord par les travaux au château de Dampierre, puis par l'exécution de la *Vénus Anadyomène*, de l'*Apothéose de Napoléon Ier* et des autres tableaux que M. Ingres a successivement produits dans le cours des années dernières, repris enfin il y a quelques mois, et, cette fois, pour être mené à fin sans désemparer, le *Jésus au milieu des docteurs* a été peint en réalité durant cette courte période. La composition primitive, il est vrai,

a subi quelques modifications dans les détails. Ainsi un des degrés au-dessus desquels s'élève l'estrade a été supprimé, et il est résulté de cette suppression un rapport plus heureux entre la proportion des figures placées au second plan et la proportion de celles qui se dessinent au premier. Ailleurs quelques têtes sont venues combler utilement un vide, s'ajouter aux lignes d'un groupe, en enrichir ou en assouplir la silhouette. Rien de tout à fait notable du reste, aucun changement radical ne témoigne ici des repentirs ou des incertitudes de la pensée, et, pour peu que l'on rapproche du tableau le trait gravé qui le reproduit à l'époque où il n'était encore qu'à l'état d'ébauche [1], on reconnaîtra que cette scène si raisonnablement expressive, si sagement sentie et calculée, est aujourd'hui à peu près telle que le peintre l'avait esquissée de premier jet.

Faut-il ajouter que, par un merveilleux privilége, la main qui a exécuté ce tableau est demeurée aussi ferme que l'esprit qui l'a conçu : que, bien au delà de l'âge où les doigts tremblants de Poussin ne traçaient plus que des contours débiles et trahissaient la courageuse pensée du maître, où Léonard oisif semblait se survivre à lui-même, où Michel-Ange avait déposé pour ne plus les reprendre le ciseau et les pinceaux, M. Ingres modèle les formes les plus délicates avec la même certitude, la même finesse, qu'à l'époque où il peignait l'*Œdipe*, l'*Odalisque* ou tel autre chef-d'œuvre séparé de celui-ci par l'intervalle d'un demi-siècle ? Qu'a-t-il fait de mieux par exemple, au point de vue de la pratique, que pourrait-on citer parmi ses ouvrages de plus souple et de plus vivement accentué que la draperie de couleur bleue dans laquelle s'enveloppe un homme assis au premier plan, à la

[1] Voir les *OEuvres de J.-A. Ingres* gravées au trait par A. Réveil, 1851.

droite de Jésus? Et ce petit manteau enroulé avec tant de grâce autour du corps de l'Enfant-Dieu, c'est là encore un morceau achevé, un de ces morceaux à la vraisemblance imprévue, comme il n'est donné qu'à M. Ingres d'en peindre et qui soutiendrait la comparaison avec ce qu'il a jamais produit de plus pur par le style, de plus vivant par la liberté de la touche et la verve de l'exécution. A quoi bon au surplus multiplier les preuves et insister sur les contrastes entre la prodigieuse jeunesse du travail et le moment, dans la vie du maître, où ce travail a été accompli? Si extraordinaire qu'il soit, un pareil fait n'étonnera personne. Le *Jésus au milieu des docteurs,* en renouvelant l'admiration que nous avaient inspirée le *Napoléon Ier*, la *Source* et d'autres tableaux récents de M. Ingres, confirme seulement ce que nous savions tous de l'éternelle santé de son talent. Il montre une fois de plus que, loin de fléchir sous le poids des années, cette robuste imagination se redresse et reverdit pour ainsi dire de saison en saison; que cette main, en face de chaque nouvelle tâche, retrouve tout entières sa vigueur juvénile et sa délicatesse. Qu'importent donc les quatre-vingt-deux ans du maître, puisque ses œuvres ne nous en disent rien? Qu'on se rappelle ce qu'il a fait et à partir de quelle époque, rien de mieux : mais à la condition de saluer avec le même respect, la même émotion, la même confiance les témoignages de fécondité et de force qu'il nous donne aujourd'hui et ceux qu'il nous donnera demain. Ce qui pour d'autres serait la vieillesse n'est pour M. Ingres que la maturité, et les jours qui se succèdent, au lieu de s'accumuler contre lui, ne servent qu'à continuer sa gloire, à la raffermir de plus en plus.

L'apparition du tableau de M. Ingres est un fait exceptionnel dans l'histoire de l'art contemporain : ce n'est pas nous certes qui essayerons d'en discuter l'autorité particulière

et l'importance. Nous voudrions toutefois qu'en acceptant comme il convient cette bonne fortune pour notre temps, chacun de nous comprît qu'il s'agit moins encore d'admirer ici les preuves d'un grand talent que de s'initier aux vraies conditions de l'art lui-même, d'en deviner ou d'en retrouver les lois dans notre pays, d'en rattacher la fonction et les devoirs aux traditions que nous a léguées le passé, aux habitudes que nos propres goûts nous imposent. Ne serait-ce pas d'ailleurs le parti le plus simple comme le plus sûr? Nous aurons beau par moments incliner vers des habitudes contraires, nous aurons beau faire mine d'être séduits par l'habileté purement matérielle, par l'adresse, quelquefois même par les supercheries du pinceau : le tout, au fond, nous touchera assez peu, ou si quelques-uns d'entre nous finissent par se laisser persuader, il leur aura fallu de grands efforts de volonté pour réussir à se duper ainsi. Parlons franc. Pour notre école comme pour nous, l'art n'a été de tout temps et ne saurait guère être autre chose qu'une des formes de l'esprit littéraire. En général ce qui nous a toujours intéressés, ce que nous savons comprendre dans la peinture, c'est bien moins la peinture elle-même que l'intention morale, c'est le sujet plutôt que l'œuvre, l'arrière-pensée cachée plutôt que le moyen visible. Il nous faut laisser à d'autres le sentiment spontané, l'intelligence naturelle du beau et de ses conditions tout extérieures. Si l'admiration des siècles n'avait pas consacré certains chefs-d'œuvre de l'art strictement pittoresque, peut-être serions-nous assez embarrassés d'en découvrir de nos propres yeux les mérites; peut-être hésiterions-nous à humilier notre raison devant cette autorité de l'imagination pure ou de la main. En revanche, nous n'aurons besoin ni des exemples ni des avis de personne pour apprécier dans l'art l'expression même com-

pliquée, même un peu laborieuse, de la vérité philosophique ou historique. Pourquoi dès lors nous évertuer à paraître autres que nous ne sommes? Au lieu de croire tout haut et de vivre de la vie qui nous est faite, des ressources que nous avons, pourquoi user de détours ou nous aventurer sur la pente des admirations mensongères où nous pousse le respect humain? La sincérité sur ce point tournerait au profit de notre équilibre moral, car il en est des vérités de l'art comme d'autres vérités plus hautes encore : elles deviennent pour chacun plus nettes et plus faciles à mesure qu'on les proclame plus résolûment et qu'on les pratique. Il ne sert de rien en tout cas de prétendre s'étourdir, et c'est un stérile repos, pour l'esprit comme pour la conscience, que le désintéressement de soi-même et le sommeil.

Il semble au surplus que nous ayions à cœur de nous tenir aujourd'hui mieux éveillés. L'opinion, préparée déjà par d'autres leçons et par les récents travaux des élèves les plus éminents de M. Ingres, achève de s'émouvoir et de s'éclairer en face de l'œuvre que le maître à son tour vient de faire paraître. Aussi, — nous le disions en commençant, — l'accueil fait à ce tableau est-il avant tout un symptôme. Que signifierait-il en dehors de cela et que pourrait-il ajouter à la renommée de M. Ingres? Qu'importent quelques hommages de plus à un artiste accoutumé depuis si longtemps à la gloire, quelques éloges venant après tant d'autres, qu'il semble aussi inutile de louer un pareil talent qu'impossible d'en parler sans tomber dans les redites? Certes le nom du peintre de *Jésus au milieu des docteurs* suffit pour expliquer les empressements de la foule ; mais le respect qu'elle témoigne devant cette toile où revivent nos meilleures traditions, le fait même de l'intérêt qu'excite une scène aussi grave, un sujet aussi ouvertement contraire à la vio-

lence ou à la coquetterie pittoresque, tout dénote un progrès dans le goût général et un retour vers des principes dont on ne saurait absolument s'écarter sans méconnaître la fonction nécessaire et la raison d'être de l'art français.

Suit-il de là que nous demandions à notre école de s'immobiliser dans les limites d'un *classicisme* étroit ou suranné, de se condamner, sous peine de rébellion et d'incivisme, à une lâche résignation, au joug de la servitude actuelle ou à la tyrannie des souvenirs ? Nos vœux sont tout opposés. Puissent au contraire les novateurs surgir et l'esprit d'indépendance avoir raison, chaque fois que la lutte devra s'engager, de l'esprit stationnaire ou rétrograde : mais à la condition de n'y pas substituer le désordre, la négation des droits acquis ; à la condition de bien savoir en quoi nos antécédents, nos goûts innés, nos propres facultés nous obligent et jusqu'à quel point le tout autorise les tentatives d'affranchissement. Les formes de la peinture en France peuvent et doivent se renouveler comme elles se sont renouvelées vingt fois déjà, comme les formes de l'art musical ont changé, comme notre langue s'est modifiée de siècle en siècle. Dans notre pays néanmoins ni la langue, ni la musique, ni la peinture n'ont cessé de traduire en termes clairs des faits et des pensées exactes, d'éveiller des idées plutôt que des sensations. Sans parler de nos grands écrivains des deux derniers siècles que la raison inspire ou conseille, — on sait avec quelle sûreté, — les écrivains et les poëtes qui, de notre temps, ont ouvert à l'art national plus d'une voie nouvelle n'ont pas rompu pour cela avec toutes les traditions, avec tous les souvenirs légués par leurs aïeux. Même lorsqu'ils travaillent à implanter dans le domaine des lettres françaises les rejetons de l'art étranger, ils ne méconnaissent ni la vertu propre du sol qu'ils enrichissent ainsi, ni la sa-

veur naturelle des fruits qu'il lui appartient de porter; même lorsqu'ils planent au-dessus des choses de la terre, ils n'ont garde de s'aventurer si haut, qu'ils perdent de vue le pays où ils sont nés. Leur fantaisie n'est encore qu'une sorte de raison ailée dont ils s'aident pour se diriger et non pour s'élever au hasard, pour s'approcher de la lumière bien plutôt que pour visiter les nuages; et, comme l'a dit celui d'entre eux dont l'essor a été le plus indépendant et le génie le plus capricieux en apparence, ils n'oublient rien, grâce à Dieu, des origines et du rôle

De l'éternel bon sens, lequel est né français.

Nos musiciens qui se seraient égarés peut-être dans le champ, un peu vaste pour eux, de la symphonie, nos musiciens se sont appliqués et souvent ils ont excellé à commenter la parole, à développer sur la scène d'un théâtre l'image vraisemblable d'une action; nos peintres enfin n'ont fait le portrait physique des choses qu'afin d'en dégager la signification secrète et d'en préciser le sens. Partout le besoin de ne rien laisser d'indéfini, partout une inspiration méthodique jusque dans la verve : partout et toujours l'intention formelle d'intéresser, de convaincre l'esprit. C'est là le caractère dominant de l'art français et l'unité principale de tous les contrastes qu'il embrasse; là sont ses véritables aptitudes, là aussi est son honneur, et, sans prétendre limiter plus étroitement que de raison les ressources dont il lui appartient de disposer, on peut dire que ses progrès à venir, si variés que nous les souhaitions, si neuves qu'en doivent être les formes, ne seraient au fond ni tout à fait sérieux ni tout à fait durables s'ils avaient pour principe le dédain de ces lois naturelles et de ces strictes conditions.

1862.

VIII

LA PEINTURE RELIGIEUSE EN FRANCE.

M. HIPPOLYTE FLANDRIN.

Parmi les talents issus de ce mouvement de réaction que suscitèrent, presque au lendemain du succès, les abus de pouvoir et les entraînements de l'école romantique, parmi les peintres dont les débuts remontent à un quart de siècle environ, M. Hippolyte Flandrin est celui qui a le mieux tenu ses promesses, le plus exactement marqué sa place et défini sa foi. Artiste fécond et patient tout ensemble, facilement inspiré et difficile envers lui-même, il doit la réputation dont il jouit à la constance de ses efforts, à des études opiniâtrément poursuivies, autant qu'aux priviléges de sa propre organisation. Continuateur a bien des égards de son maître, sans pour cela s'en être fait l'imitateur servile, il a su concilier la fidélité scrupuleuse aux enseignements reçus avec le respect du sentiment personnel. M. Flandrin, malgré ses longs succès et l'importance acquise aujourd'hui à ses travaux et à son nom, est resté, si l'on veut, l'élève de M. Ingres, en ce sens qu'il accuse son origine plus ouvertement qu'aucun de ses anciens condisciples ; mais sous ces dehors d'abnégation on a peu de peine à démêler les carac-

tères d'un tempérament moral particulier. C'est ainsi que, dans l'ordre de la conformité physique, les habitudes intimes et l'expression de la physionomie diversifient entre les membres d'une même famille certains traits identiques au premier aspect.

Nous ne prétendons ni exagérer l'indépendance de M. Flandrin, ni confondre dans une égale admiration les œuvres qu'il a produites et celles qu'a signées son maître. Il faudrait fermer les yeux à l'évidence pour méconnaître la permanence de l'empire exercé sur le talent de M. Flandrin par les exemples de M. Ingres ; mais il y aurait autant d'injustice à circonscrire la portée de ce talent dans les limites d'une habileté seulement transmise et d'une science d'emprunt. Tout en laissant voir clairement ce qu'il doit aux leçons de Rubens, Van Dyck nous donne aussi la mesure de ses rares aptitudes, ou, pour choisir des termes de comparaison en meilleur lieu encore, Jules Romain et Bernardino Luini se montrent créateurs à leur tour, lors même qu'ils continuent la doctrine de Raphaël ou celle de Léonard. M. Flandrin fait preuve d'une docilité analogue, de ces mêmes habitudes disciplinées qui n'ôtent rien à la sincérité des intentions. Comme Luini, par exemple, il choisit entre les souvenirs de la manière révérée ceux qui s'approprient le mieux à ses inclinations plutôt tendres que fières, et les formes de style qui expriment surtout la grâce et la sérénité.

Les travaux de M. Hippolyte Flandrin s'isolent d'ailleurs des œuvres de M. Ingres, et en général des œuvres contemporaines, par la signification morale, par l'ordre de sentiments dans lequel ils ont été conçus. Ces travaux ont un caractère profondément pieux : ils satisfont exactement aux conditions actuelles de la peinture sacrée. Sans complicité

avec les fantaisies de l'art moderne comme sans parti pris plus rétrograde que de raison, sans exagération archaïque, ils perpétuent la tradition ancienne en l'interprétant dans le sens des progrès accomplis et des exigences de notre temps. C'est là le propre du talent de M. Flandrin quand ce talent s'applique à la représentation des sujets religieux ; c'est cette aptitude à revêtir de formes consacrées des inspirations neuves qui constitue l'originalité véritable d'un peintre partout ailleurs très-habile, mais d'une habileté quelquefois un peu trop voulue. On sait avec quelle supériorité M. Flandrin traite le portrait et quelle longue série de beaux ouvrages il a produite depuis son propre portrait et celui de *Mme Oudiné*, exposés l'un et l'autre en 1840, jusqu'aux toiles que l'on admirait au salon dernier, jusqu'au portrait de *M. le comte Duchâtel*, œuvre plus récente encore. Certes, il n'y a que justice à louer l'extrême pureté de style, la fine intelligence de la vérité qui distinguent les portraits dus au pinceau de M. Flandrin ; mais ici ce style si sobre est-il toujours exempt d'une secrète aridité ? Cette vérité, si patiemment étudiée et rendue, n'affecte-t-elle pas dans de certains cas une simplicité d'expression un peu morne, une sorte de placidité pittoresque qui dégénère presque en langueur ? N'eût-il peint que ses portraits, M. Flandrin serait encore un artiste très-éminent, le plus éminent même, dans ce genre spécial, des peintres contemporains, après M. Ingres ; toutefois le rang qu'il conviendrait de lui assigner, il le mériterait surtout à titre de talent bien informé, d'observateur savant des règles et de la méthode. Dans le domaine de la peinture religieuse au contraire, ce talent, qui tout à l'heure procédait presque exclusivement de la science et du goût, emprunte en grande partie sa force de l'émotion de la pensée. Sans rien perdre

en correction, sans se départir de ses coutumes discrètes, il acquiert, même au point de vue de l'exécution, une aisance et une franchise imprévues; il traduit sincèrement ce qu'il a sincèrement senti. On devine devant ces peintures à la gloire de Dieu et de la foi catholique que celui qui les a faites ne s'est ni imposé un rôle, ni prescrit une tâche purement pittoresque: mérite rare chez les peintres de notre école qui ont entrepris de pareils travaux, non-seulement depuis le commencement du siècle, mais même à d'autres époques et dans les diverses phases que l'art a traversées.

Il faut le reconnaître en effet, de tous les genres de peinture qu'a traités l'école française, la peinture religieuse est celui où elle soutiendrait le plus difficilement la comparaison avec les écoles étrangères. Des peintres d'histoire comme Poussin, Lebrun et David, pour ne citer que ces trois noms, — des paysagistes comme Claude le Lorrain et Gaspard Dughet, — des peintres de portrait comme Clouet, Rigaud, Tournières et vingt autres, sans compter nos vieux *portraitistes* anonymes, prédécesseurs ou contemporains des Dumonstier, — enfin les nombreux peintres de genre qui depuis Watteau jusqu'à Granet ont frayé ou parcouru une voie que plus d'un encore suit avec honneur aujourd'hui, — de tels artistes peuvent être à bon droit salués du titre de maîtres. Au contraire, les plus remarquables entre ceux qui ont abordé les sujets sacrés n'ont que le rang et l'importance d'hommes de talent. Les uns, Jouvenet, Mignard ou Doyen par exemple, se sont montrés praticiens habiles en promenant sur les murs des églises ou sur la toile leur pinceau tantôt robuste, tantôt brillant. D'autres, et le grand Poussin lui-même est un de ceux-là, ont envisagé avant tout dans les

scènes bibliques le côté historique et humain. Interprété, il est vrai, avec une puissance de raison et une sagacité singulières, le fait est devenu sous leur main l'objet et la fin du travail, au lieu d'en être seulement le principe et de ne se révéler aux yeux que pour inspirer à l'âme le désir, le pressentiment de l'infini. On dirait que le génie même de l'art français, si soigneux de la vraisemblance en toutes choses, si naturellement exact et méthodique, ne lui permet de s'aventurer dans les sphères idéales qu'à la condition d'y transporter ses habitudes de prudence extrême et de spéculation positive. Seul, Eustache Lesueur a laissé dans ses compositions religieuses une part principale à l'élément surnaturel, aux élans, à l'expression passionnée de la foi ; mais, si glorieuse que soit l'exception, le peintre de la *Descente de croix*, de la *Sainte Véronique* et de la *Vision de saint Benoît* n'en demeure pas moins, sous certains rapports, comme dépaysé dans notre école, où les maîtres ont plutôt coutume de persuader l'esprit que de séduire l'imagination ou d'attendrir le cœur.

Si l'on remonte dans l'histoire de l'art national au delà du dix-septième siècle, on surprendra difficilement chez les peintres du moyen âge et de la renaissance des aspirations plus mystiques, des intentions moins formellement définies. Sans parler de certains monuments antérieurs au règne de saint Louis, — les fresques de Saint-Savin, près Poitiers, par exemple, et quelques autres fragments de peintures murales où l'on démêlerait peut-être sous l'imitation du style byzantin une sorte de tendance à la véracité pittoresque, — on peut citer comme des spécimens non équivoques de la manière française les travaux des peintres verriers et des miniaturistes à partir du treizième siècle. N'exagérons rien toutefois. Le treizième siècle, on le

sait, fut pour l'architecture et la sculpture en France un siècle béni, une époque toute de création et de progrès. Dans ce grand mouvement de l'art auquel nous devons, entre tant d'autres chefs-d'œuvre, les cathédrales de Reims, d'Amiens, et les figures qui ornent les portails de la cathédrale de Chartres, le rôle de la peinture est demeuré moins éclatant. Le temps, il est vrai, a effacé sur les murs des édifices les vastes compositions qu'y avait tracées le pinceau, et, pour deviner quelque chose de ce que pouvaient être ces décorations monumentales, il nous faut recourir à des textes arides, aux indications succinctes ou incertaines que nous ont laissées de loin en loin les historiens. Néanmoins, là même où les documents ont survécu, là où les termes de comparaison subsistent entre les œuvres de la peinture et les œuvres de l'architecture et de la statuaire, celles-ci conservent une supériorité qui atteste que les développements de la peinture au moyen âge ont été en France relativement peu rapides. Nous n'avons garde par conséquent d'assimiler aux puissants artistes qui édifiaient ou dont le ciseau enrichissait les églises du treizième siècle des talents à tous égards plus modestes, — les enlumineurs des psautiers et les imagiers des verrières. Ce que nous voulons dire seulement, c'est que, dès cette époque et dans cet ordre de travaux, les premiers symptômes se manifestent du goût pour le naturel et pour l'expression exacte qui caractérisera plus tard la manière française dans la représentation des sujets religieux comme ailleurs. Ici sans doute la forme est encore bien incorrecte, l'intention pittoresque trop souvent incomplète ou erronée : cette incorrection toutefois n'accuse rien de plus que l'inexpérience technique, cette insuffisance de l'exécution ne résulte pas mysticisme de la pensée. Que l'on examine les vitraux

qui décorent les cathédrales de Chartres, du Mans, de Sens et de Bourges, ou l'*histoire légendaire de Joseph* représentée sur une des fenêtres de la cathédrale de Rouen : pourra-t-on constater là, aussi aisément que dans les œuvres du même genre produites de l'autre côté du Rhin ou des Alpes, un invariable respect pour certaines formules hiératiques, une volonté traditionnelle d'employer le symbole comme moyen d'expression principal ? N'y reconnaîtra-t-on pas plutôt le désir d'emprunter autant que possible à la réalité des inspirations et des modèles ? Nous ne voudrions pas trop insister sur une question qui intéresse l'archéologie aussi directement au moins que l'art proprement dit. Il nous sera permis cependant de faire remarquer dans les monuments que nous avons cités, et dans la plupart de ceux qui appartiennent à la même époque, cette coutume toute *naturaliste* d'associer aux images des personnages sacrés les portraits des rois ou des seigneurs contemporains, et jusqu'à des scènes familières tirées de la vie des artisans. Enfin, suivant Emeric David, les peintres français n'ont-ils pas essayé les premiers de figurer Dieu le Père sous une apparence humaine ? Tentative regrettable, il faut le dire, puisqu'elle n'aboutit qu'à rapetisser la toute-puissance divine à notre taille et l'idée de l'infini aux proportions d'un fait, mais tentative conforme à ce besoin, signalé tout à l'heure, de revêtir de vraisemblance même ce qui est de soi nécessairement abstrait.

La peinture sur verre, traitée en France au moyen âge avec une science du procédé plus sûre que dans les autres pays, n'a donc, sous le rapport religieux, qu'une signification un peu étroite, ou, si l'on veut, trop exclusivement pittoresque. Même observation, et peut-être mieux fondée encore, à propos des miniatures, d'ailleurs si dignes d'é-

tude, qui ornent les livres de chœur et les missels. A coup sûr, on ne courra pas le risque de se méprendre en admirant tantôt la fermeté, tantôt la délicatesse de dessin et de coloris, qu'attestent tant de précieux morceaux, depuis le *Psautier de saint Louis* jusqu'aux *Heures d'Anne de Bretagne :* inestimable série de petits chefs-d'œuvre où l'on peut suivre pendant trois siècles les progrès accomplis par ces maîtres français dont Dante lui-même avait, dès le début, proclamé l'excellence dans la pratique de « l'enluminure. » Des compositions comme celles qui décorent les manuscrits conservés dans nos collections publiques, des peintres comme Jean Fouquet, suffiraient pour honorer l'art national durant la période antérieure au mouvement de la renaissance, et pour prouver, contrairement à l'opinion reçue, que notre école était depuis longtemps constituée lorsque les artistes italiens appelés par François Ier vinrent s'installer à Fontainebleau. Toutefois, s'il n'y a que justice à louer chez nos anciens miniaturistes un goût sobre jusque dans la fantaisie, une singulière intelligence du vrai, il ne serait ni aussi opportun ni aussi juste d'attribuer à leurs talents une portée religieuse fort grande. Rien de plus agréable sans doute que ces ingénieux ouvrages, rien de mieux fait pour intéresser le regard et l'esprit : suit-il de là qu'ils doivent nous toucher plus à fond, et, sans invoquer les grands exemples, sans mesurer la distance qui sépare des *trecentisti* florentins et de leurs disciples les miniaturistes français du moyen âge, ne peut-on dire que ceux-ci n'ont su ou voulu donner aux sujets sacrés qu'un charme superficiel et des dehors strictement expressifs dans le sens de la réalité ?

Vers la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, des entreprises plus hardies viennent, sinon

activer les progrès de l'art religieux en France, au moins en élargir le champ, et, dans une certaine mesure, en modifier les formes. Les murs des églises, sur lesquels on s'était contenté jusqu'alors de tracer des ornements, ou tout au plus d'aligner quelques figures, se couvrent de peintures à fresque ou de tableaux représentant des scènes compliquées. Le nombre et l'ordonnance des groupes, la variété des attitudes témoignent, chez les auteurs des œuvres nouvelles, d'une véritable science de la composition. Déjà même le talent spécial des artistes français pour la peinture de paysage s'annonce dans plusieurs de ces productions, et les précieux morceaux que possède la cathédrale d'Amiens sont à cet égard une promesse remarquable des perfectionnements qui vont suivre. Puis, à l'exemple des autres pays de l'Europe, la France voit se multiplier dans les églises, et jusque dans les palais, ces pieuses allégories sur la mort, ces *danses macabres*, dont quelques monuments nous permettent d'apprécier les intentions religieuses et le style. Une de ces peintures, aujourd'hui détruite, mais que le pinceau d'un copiste contemporain nous a transmise dans une suite de gouaches conservées à la Bibliothèque impériale, ornait, dit-on, au temps de Louis XII, la cour ou peut-être une des salles du château de Blois ; une autre, non moins importante, se développe sur les murs de l'église abbatiale de la Chaise-Dieu en Auvergne, et peut être proposée comme un exemple des tendances et des doctrines de notre école durant la période qui clôt le moyen âge. Ici, plus clairement encore que dans les travaux précédents, l'esprit d'arrangement et l'habileté raisonnée prévalent sur l'énergie du sentiment ; l'expression se formule moins austère que jamais. Quelque avertissement sinistre que contienne au fond la scène, une sorte de grâce recherchée, de délicate

harmonie linéaire, donne à cette procession de victimes une signification bien différente de la moralité poignante qui ressort, au Campo-Santo de Pise, de la terrible fresque peinte par Orgagna. Dans la fresque française, les figures mêmes qui représentent la mort ont quelque chose de régulier, de paisible. Tantôt adroitement drapées par le peintre pour combler les vides de la composition, tantôt nues et discrètement décharnées comme pour faire pressentir le squelette sans en dévoiler la hideur, elles semblent ne s'emparer de leur proie qu'afin de balancer des lignes et de former des groupes se déduisant logiquement les uns des autres. Le sujet, si l'on veut, est bien rendu en ce sens qu'aucune intention malséante, aucun épisode déplacé ne contrarie ouvertement l'impression qu'il s'agissait de produire ; mais cette impression aurait pu être plus profonde, et la leçon morale plus éloquente, si, au lieu de s'en tenir aux combinaisons ingénieuses, l'artiste avait su éprouver et traduire une forte émotion personnelle. N'accusons pas, au surplus, trop sévèrement les défaillances du sentiment religieux dans les œuvres appartenant à l'époque qui précède immédiatement la phase dite de la renaissance. Encore quelques années, et ce sentiment, qui n'était d'abord qu'insuffisant, s'amoindrira jusqu'à l'effacement complet. L'imitation du style antique compliquée des exemples de l'art italien pourra, dans le champ de l'imagination pure, amener une révolution heureuse et susciter de brillants talents. Plus d'un chef-d'œuvre naîtra sous la main des architectes et des sculpteurs, plus d'un précurseur annoncera la venue prochaine de Philibert Delorme et de Jean Goujon ; mais dans le domaine de la peinture, de la peinture religieuse du moins, les efforts pour s'assimiler la manière italienne se résoudront dès le principe en progrès tout extérieur, et bientôt

en faux-semblant de puissance. De plus en plus infidèle à ses origines, à ses traditions, à son génie, l'école française arrivera, vers la fin du seizième siècle, à ne plus attacher de prix qu'à des contrefaçons stériles, à des formes fastueusement vides de pensée.

Le *Jugement dernier* de Jean Cousin au musée du Louvre et les peintures de Martin Fréminet dans la chapelle du palais de Fontainebleau marquent les deux termes de cette période. Dans le tableau du maître sénonais, l'imitation réservée de la méthode italienne n'est encore qu'un vêtement transparent sous lequel l'art français laisse assez aisément deviner sa physionomie et ses allures accoutumées. Bien qu'un peu sacrifiée parfois à la recherche systématique, la sincérité pittoresque ne fait pas défaut, l'indépendance de la pensée et du style n'est qu'à demi compromise. Si cette image du *Jugement dernier* ne réussit pas à pénétrer l'âme du spectateur de la terreur pieuse que comportait un pareil sujet, par la majesté de l'ordonnance et la justesse des intentions partielles elle est digne de l'école française, digne du noble artiste qui manifeste ailleurs avec tant d'éclat son profond savoir et son goût. Les peintures décoratives de Fréminet à Fontainebleau pèchent au contraire par une affectation avouée dans l'expression générale aussi bien que dans les détails. Ici la préoccupation de la grandeur n'aboutit qu'à l'emphase, la science dégénère en pédantisme, la soumission aux exemples florentins en parti pris d'imitation servile. Nul respect de la vraisemblance, nul souci même des convenances imposées par le sujet. Les scènes et les personnages bibliques servent invariablement de prétexte à des attitudes tourmentées, à je ne sais quel étalage de lignes impétueuses et d'accidents anatomiques, si bien qu'au sortir de

cette manie du grandiose et de ces jactances, la molle facilité de Simon Vouet apparaît presque comme un dédommagement et comme un bienfait.

On ne saurait cependant attribuer, tant s'en faut, une grande force d'expansion religieuse aux tableaux peints par Vouet, ni en général aux œuvres produites par l'école française dans tout le cours du dix-septième siècle. Les maîtres les plus éminents de l'époque n'ont sur ce point, nous l'avons dit, qu'une puissance assez limitée. Sans doute chez Poussin le cœur est aussi grand que l'esprit ; mais ce cœur ouvert aux méditations profondes, est plus malaisément accessible aux inspirations spontanées, aux suggestions du sentiment. Examinez les tableaux sur des sujets sacrés qu'a laissés l'austère contemporain, le frère par le génie de Descartes et de Corneille : vous admirerez partout la vigueur et la fierté de la pensée, l'incomparable fermeté du style ; vous n'y surprendrez presque jamais la trace d'une émotion tendre, d'un entraînement involontaire, le souvenir d'une vision surnaturelle. Est-il jamais arrivé à Poussin par exemple de rêver et de peindre une figure d'ange, une tête de Christ exprimant quelque chose de plus que l'intelligence ou la majesté humaine ? Non, le peintre du *Ravissement de saint Paul* et des *Sept sacrements*, des *Aveugles de Jéricho* et de la *Femme adultère*, est un moraliste qui spécule sur les faits et qui nous les explique plus encore qu'un poëte qui nous transporte avec lui dans les régions de l'idéal. Poussin exerce dans l'art une autorité sans réplique il y représente la raison souveraine, il est de tous les peintres français le plus profondément sagace, le plus sensé, le plus savant. Comparé aux maîtres de Florence et de Rome, il manque, si l'on ose ainsi parler, d'initiative, et semble tenir pour suffisant, là où d'autres nous dévoilent

le beau, de nous faire reconnaître et comprendre le vrai.

Au génie analytique de Poussin opposer l'inspiration naïve, le candide génie de Lesueur, ce serait caractériser par le contraste la physionomie personnelle de deux grands artistes ; ce ne serait pas résumer en deux types les tendances rivales et les évolutions successives de notre école. Si Poussin est l'expression la plus haute des habitudes d'esprit communes à la majorité des peintres français, Lesueur, il faut le redire, apparaît dans l'histoire de l'art national comme un phénomène isolé, comme un maître qui n'a pas eu de devanciers et qui n'aura pas de successeurs. Après lui, en effet, où retrouver parmi les œuvres de la peinture religieuse cette simplicité touchante, cette pureté de sentiment dont il savait empreindre jusqu'aux scènes mythologiques, jusqu'aux sujets les moins favorables en apparence au développement de pareilles qualités ? Rien ne se poursuit du progrès commencé, rien ne vient convertir en tradition cette chaste manière, tandis que les doctrines formulées par le peintre des *Septs sacrements* continuent, non sans se modifier il est vrai, d'inspirer et de régir les entreprises du pinceau jusqu'à la fin du dix-septième siècle. A travers l'ampleur conventionnelle et la pompe souvent oiseuse du style, le souvenir et l'imitation de Poussin demeurent sensibles dans les tableaux appartenant à l'époque de Louis XIV. La *Peste d'Égine* peinte par Mignard, la *Famille de Darius* et les autres toiles historiques qu'a signées Lebrun prouvent assez que les maîtres eux-mêmes tenaient à honneur de se montrer les disciples d'une méthode acceptée plus docilement encore par les artistes secondaires. En revanche, là où il s'agit de traduire non plus l'histoire, mais l'Évangile, l'influence et les mâles exemples de Poussin ne suffisent pas pour préserver l'école de l'abus

des commentaires, de la recherche et du faux goût. Les peintres de sujets sacrés ne manquent pas en général d'éloquence, mais cette éloquence procède surtout de la rhétorique. Elle peut, par l'abondance étudiée et le nombre, rappeler la manière de Massillon ou celle de Fléchier : elle n'a rien de commun à coup sûr ni avec le langage sévère de Bourdaloue, ni avec la parole émue et persuasive de Fénelon. Ce serait presque un blasphème que de prononcer en pareil cas le nom de Bossuet.

On a donc le droit de reprocher à la plupart des peintures religieuses du dix-septième siècle leur caractère déclamatoire. Depuis la coupole du Val-de-Grâce jusqu'aux voûtes de la chapelle de Versailles, depuis le *Christ aux Anges* de Lebrun jusqu'aux tableaux de Boulogne et de Coypel, bien des témoignages ont survécu qui nous dispenseront d'insister. Contraste singulier toutefois : cette époque par excellence du luxe et de la faconde pittoresques nous a légué une toile tout empreinte d'onction et de simplicité, un véritable chef-d'œuvre d'expression pieuse, — l'*Ex-voto* peint par Philippe de Champagne en souvenir de la guérison miraculeuse de sa fille : morceau admirable de tous points, bien supérieur non-seulement aux productions contemporaines, mais même aux autres travaux du peintre, et le seul dans l'ancienne école française qu'il soit permis de rapprocher des tableaux de Lesueur.

Lesueur pendant tout le cours de sa vie, Philippe de Champagne à un certain jour de la sienne, tels sont les représentants les plus purs de la peinture religieuse en France au XVIIe siècle. Dans le siècle suivant, quels noms citer ? quelle œuvre choisir entre tant d'œuvres fardées qui, même de loin, se ressente des inspirations de la foi ? Où recueillir je ne dirai pas une preuve, mais un indice de

quelque pensée élevée, de quelque intention sérieuse? L'école de cette époque compte aujourd'hui de nombreux défenseurs : avocats souvent imprudents qui, à force de se passionner pour la cause qu'ils soutiennent, oublient même de faire la part des torts de leurs clients, et transforment volontiers en actes méritoires des faiblesses tout au plus excusables. Nous doutons cependant que les plus ardents apologistes de l'art français au temps de la régence et sous Louis XV poussent l'indulgence ou le courage jusqu'à en justifier les impertinences là où il se fait l'interprète des livres sacrés. Si, après une période de dédain excessif, il y avait justice dans une certaine mesure à réhabiliter de nos jours les *pastorales* de Watteau et même à la rigueur les *bergeries* de Boucher, ce serait commettre une profanation peut-être, et certainement se donner un ridicule, que de prendre au sérieux les *Apôtres* et la *Nativité* de l'un, ou la *Sainte Famille* de l'autre.

Sans répudier au fond ces traditions vicieuses en honneur depuis le commencement du siècle, la peinture religieuse, vers la fin du règne de Louis XV et sous le règne de Louis XVI, eut quelquefois un caractère moins ouvertement futile et des formes moins dépravées. On sait l'extrême habileté de Doyen et les velléités de réforme qui valurent un moment à Vien la réputation d'un chef d'école. Le *Miracle de la peste des Ardents*, peint par le premier pour l'église de Saint-Roch à Paris, la *Prédication de saint Denis*, peinte par le second en pendant au tableau de Doyen, sont deux toiles d'autant plus recommandables qu'elles ressemblent moins aux œuvres contemporaines. Il n'y a rien là toutefois qui présage un retour fort sérieux aux principes mêmes de l'art chrétien. Malgré la sobriété relative de la manière, la *Peste des Ardents* n'est pas exempte encore d'une certaine

ostentation de facilité, d'un certain fracas pittoresque ; le *Saint Denis*, au contraire, est d'une expression générale assez fade à force de simplicité dans l'ordonnance et de timidité dans le style. Est-il besoin de rappeler le discrédit et bientôt l'anéantissement absolu où tomba l'art religieux en France au temps de la Révolution ? En 1789, Regnault pouvait encore peindre et exposer au salon la *Descente de croix* que possède aujourd'hui le musée du Louvre ; six ans plus tard, il se réfugiait dans la peinture des sujets anacréontiques, ou il décorait une scène allégorique de ce titre de circonstance : *La liberté ou la mort*. Quant à David, après avoir dans sa jeunesse sacrifié aux vieux préjugés en peignant son *Saint Roch*, il en était venu, on ne le sait que trop, à ne plus honorer d'autres saints que les apôtres de la terreur, d'autres martyrs que Michel Lepelletier et Marat.

Lorsque le dix-neuvième siècle s'ouvrit, l'art chrétien, supprimé quelque temps en France par mesure de sûreté générale, avait recouvré le droit de se produire. La peinture et la sculpture pouvaient, sans compromettre personne, repeupler les églises dévastées par des mains aussi niaises que sacriléges. Malheureusement l'attention des artistes et du public était ailleurs. Si l'esprit d'impiété systématique n'avait pas survécu au régime terroriste, en matière d'esthétique le radicalisme païen prêché depuis quelques années n'avait perdu aucun de ses docteurs ni de ses sectaires. Le culte à outrance de l'antiquité, le respect obstiné de certaines formules hors desquelles il n'y avait plus en apparence de chance de salut pour le talent, tout faisait obstacle à des entreprises où l'imitation de la statuaire grecque fût devenue un contre-sens, et que personne n'eût cependant osé tenter en s'aidant d'autres leçons et des souvenirs d'un autre style. Le plus sûr en pareil cas était de s'abstenir :

aussi l'école que régentait David n'essaya-t-elle même pas d'appliquer à la peinture religieuse ses théories, pratiquées partout ailleurs avec une inébranlable constance. En regard des savants ouvrages inspirés au temps du consulat et de l'empire par la mythologie, l'histoire ancienne ou les événements contemporains, on citerait difficilement un tableau de quelque mérite sur un thème sacré. Ce n'est que plus tard, à partir des premières années de la Restauration, que le goût commence à se reprendre aux scènes de l'Écriture sainte. Encore ce mouvement de réaction s'opère-t-il avec une réserve telle que la différence consiste dans le choix des sujets bien plutôt que dans le fond des principes et de la méthode. Les meilleurs tableaux appartenant à cette époque, — le *Martyre de saint Cyr et de sainte Juliette*, que M. Heim exposait au salon de 1819, ou le *Lévite d'Éphraïm*, peint par M. Couder en 1817, — ne laissent pas de se ressentir des habitudes générales de l'école, et se recommandent moins par le caractère pathétique des intentions que par la noblesse et la fermeté du style. N'importe : une voie relativement nouvelle venait de s'ouvrir. Il était désormais permis aux peintres de chercher et de rencontrer le succès ailleurs que dans le champ de l'histoire profane. Vienne maintenant un talent inspiré ou quelque vaste entreprise renouvelée des beaux siècles, et la renaissance de l'art religieux aura achevé de s'accomplir.

Ce maître et cette occasion décisive, on crut d'abord les avoir trouvés lorsque Gros fut chargé de peindre la coupole du Panthéon, redevenu l'église de Sainte-Geneviève. On se rappelle le bruyant succès qui accueillit un travail remarquable sans doute, mais qu'il eût été plus juste d'accepter à titre d'essai de peinture monumentale que de louer comme un spécimen achevé de la peinture religieuse. En décorant

la coupole de Sainte-Geneviève, l'illustre peintre de la *Peste de Jaffa* et de la *Bataille d'Aboukir* avait prouvé une fois de plus l'aisance et la verve de son pinceau. Il s'était en outre efforcé de modifier quelque peu sa manière et de subordonner ses inclinations naturelles aux conditions toutes spéciales de la tâche. Néanmoins Gros n'avait pu ni se transformer si complétement, ni répudier si bien les traditions de l'école d'où il était sorti, que l'élément purement héroïque ne prédominât dans son œuvre sur l'inspiration pieuse. D'autres essais de peinture murale, signés, il est vrai, de noms moins célèbres, attestaient clairement la permanence des doctrines académiques, et là même où l'on prétendait le plus sincèrement s'en affranchir, on ne faisait qu'en varier à peine l'expression matérielle et les formes. Les procédés de la fresque, abandonnés depuis plus d'un siècle, étaient remis en honneur et employés non sans habileté dans la décoration de quelques chapelles à Saint-Sulpice. Ce fait attestait un progrès sans doute, mais un progrès qui ne dépassait pas les limites de la pratique et du perfectionnement extérieur. Un coloris moins lourd, un dessin moins pénible, une sobriété dans l'effet, imposée d'ailleurs par le moyen lui-même, donnaient à plusieurs de ces peintures une apparence assez nouvelle. Toutefois les plus remarquables d'entre elles, les fresques de la chapelle de Saint-Roch, par M. Abel de Pujol, différaient peu, quant au fond, des tableaux d'histoire accoutumés ; elles n'exprimaient encore qu'une sorte de compromis entre l'esthétique consacrée par David et des aspirations moins strictement limitées.

Cependant un artiste issu de la même école, mais qu'un long séjour en Italie et la vigueur de ses instincts avaient isolé de l'influence académique, M. Ingres, ne craignit pas, en abordant un sujet sacré, de demander ouvertement con-

seil aux maîtres du seizième siècle et de représenter la Vierge, l'enfant Jésus et les anges, sous des formes qui n'étaient plus celles des dieux de la fable et des génies antiques. Le *Vœu de Louis XIII* nous apparaît aujourd'hui comme une œuvre majestueuse, comme une page de haut style, digne du sujet et du maître qui l'a traité. Au salon de 1824, ce tableau pouvait sembler une protestation presque téméraire, et les regards de la foule, habitués depuis longtemps aux contrefaçons de la statuaire grecque ou romaine, crurent reconnaître d'abord un acte de bizarrerie et de caprice dans ce qui n'était en réalité qu'un retour judicieux à l'art de Raphaël. On admira néanmoins la toile de M. Ingres. Le moment était favorable d'ailleurs à tout mouvement de réaction. Si dissemblables que fussent la poétique du peintre de *Louis XIII* et les doctrines que l'école romantique cherchait alors à faire prévaloir, les artistes applaudirent sans hésiter au succès d'un ouvrage qui avait, entre autres mérites, celui de démentir une méthode surannée et d'intimider l'ennemi commun. A partir de cette époque en effet, l'esprit de convention ou de routine perdit le privilége de se produire impunément. Il y eut certes, dans un autre sens, plus d'une tentative mauvaise, plus d'une injure au goût, plus d'un défi même à la raison ; mais l'opinion a fait justice aujourd'hui de ces entraînements révolutionnaires aussi bien que des abus amenés par le régime précédent. Sans exagérer les bienfaits du mouvement opéré dans notre école vers la fin de la Restauration, on peut dire que ce mouvement a réussi du moins à développer en nous le sens critique, à nous donner une notion plus saine de l'art et de ses conditions variées. Pour ne parler que de la peinture religieuse, nous avons compris et nous n'oublierons plus qu'elle a ses lois nécessaires, ses traditions, ses formes propres.

Nous savons que si elle procède avant tout du sentiment, elle résulte aussi du respect pour les exemples du passé, pour certains types consacrés par le génie des maîtres ou par la vénération des peuples. Le moyen de peindre une figure de la Vierge sans se souvenir des madones de Raphaël? Comment donner aux hôtes du paradis une apparence contraire à ce que le pinceau de fra Angelico nous a appris des bienheureux et des anges? Le point difficile en pareil cas est de se préserver aussi bien de l'imitation absolue que de l'indépendance excessive. Cette juste mesure entre l'expression prévue et l'innovation formelle, entre les caractères traditionnels du style et les révélations de l'instinct, M. Hippolyte Flandrin a su la garder dans ses ouvrages avec un tact supérieur et une rare sûreté de goût. Achevons toutefois de résumer les efforts tentés par les prédécesseurs du peintre et de rappeler comment s'est préparée en France cette réforme de l'art religieux que M. Flandrin poursuit aujourd'hui, et qu'il représente avec plus d'autorité que personne.

Lorsque M. Ingres opposait, il y a près de quarante ans, aux insuffisantes peintures religieuses de l'époque un tableau où il faisait revivre les souvenirs de l'art ancien, peut-être n'entendait-il ni encourager par là des tentatives plus radicales, ni proposer d'autres modèles que ceux qu'il avait lui-même préférés. Pour trouver des sources d'inspiration, le peintre du *Vœu de Louis XIII* n'avait pas voulu remonter au delà du seizième siècle, c'est-à-dire au delà du jour où l'art italien se manifeste dans son développement suprême, dans la plénitude de ses progrès. D'autres artistes crurent ne pas devoir s'arrêter à cette limite. La voie venait d'être ouverte aux révisions et aux recherches ; on s'achemina de l'étude des œuvres appartenant à la seconde renaissance

italienne jusqu'aux travaux primitifs, jusqu'au point de départ de l'art lui-même. Pour la première fois en France, les maîtres du quatorzième siècle furent pieusement consultés. Les fresques du Campo-Santo de Pise et du couvent de Saint-François à Assise, que l'on n'avait guère estimées jusqu'alors qu'à titre de curiosités historiques, devinrent tout à coup les types par excellence du style religieux.

Rien de plus légitime assurément que cette admiration tardive pour le sentiment et la manière des *trecentisti* florentins ; rien de plus opportun, à un moment de rénovation, que cette ardeur à étudier l'expression originelle des idées que l'on entend faire prévaloir. De même que Giotto et les siens avaient trouvé dans l'art byzantin des éléments pour l'art du moyen âge, de même celui-ci devait servir à l'art moderne de principe et d'exemple. Quoi de plus naturel en effet pour reconstituer de nos jours la peinture religieuse que d'interroger ceux qui en ont autrefois fixé les règles et déterminé les premiers progrès ? Le danger était seulement qu'en étudiant avec trop d'abnégation ces maîtres si longtemps méconnus, on oubliât de distinguer entre leurs qualités et leurs faiblesses, entre les calculs de leur pensée et les fautes involontaires de leur main. On pouvait en un mot s'exagérer l'infaillibilité des modèles et la mesure de la docilité imposée aux disciples. Quelques-uns de ceux-ci ne surent pas ou ne voulurent pas se soumettre à demi. Entraînés par leur zèle plus loin que de raison, ils ne craignirent pas d'ériger en système l'imitation des formules pittoresques employées il y a cinq siècles, sans excepter même certaines erreurs matérielles dans les proportions et dans la perspective : erreurs pardonnables là où elles avaient été commises ingénument, mais qui devenaient inexcusables lorsqu'on les reproduisait de parti pris. Bien plus, aux yeux de cer-

tains fanatiques de la naïveté, les monuments où ces imperfections sont déjà plus rares perdirent, en raison de ce progrès même, une partie de leur autorité. Il se rencontra des réformateurs assez convaincus pour se cantonner, à l'exclusion de tout le reste, dans le dogme et dans l'époque précise que personnifie Cimabue ; nous en avons connu qui ne marchandaient pas à l'austère Giotto lui-même le reproche de complaisance excessive pour les agréments du style, d'inclination à la manière et de faux goût. Le moment où l'art byzantin se modifie quelque peu en Italie et, pour ainsi dire, s'y humanise, voilà, en matière de peinture religieuse, l'âge d'or qu'il s'agissait de remettre en honneur. La madone de Santa-Maria-Novella, — ce tableau promené dans les rues de Florence, aux acclamations des contemporains de Dante, — tel était le résumé des devoirs imposés de nos jours encore au pinceau, le terme exact des concessions à la réalité et des moyens d'expression permis.

Est-il besoin d'insister sur les principes erronés d'une doctrine qui n'allait pas à moins qu'à réduire la fonction de l'art en Europe à une sorte de fétichisme, à l'immobilité farouche de l'art égyptien ou chinois ? Ainsi compris, le respect de la tradition, loin de vivifier le présent, ne sert qu'à le frapper d'impuissance. Sous prétexte de nous apprendre à préférer l'âme au corps, le fond à la forme, la vérité intime à la beauté extérieure, on n'arriverait au contraire qu'à chasser de l'art l'âme et la vérité. On ne ferait que substituer les formules d'un mysticisme pédantesque au langage du sentiment, quelque chose de la mission scientifique des hiérophantes au rôle plus simple et plus personnel des artistes. Que ceux-ci, comme on le dit d'ailleurs aujourd'hui un peu à tout propos, soient investis d'un sacerdoce, je le veux bien : encore faut-il que ce sacerdoce s'exerce

dans ses justes limites, et qu'après tout ces apôtres du beau n'en désertent pas la cause ou ne la compromettent point par leurs sophismes. Faut-il pour cela regarder comme une provocation inutile, comme un accident sans conséquence dans l'histoire de notre école, le mouvement qui entraînait les esprits, il y a vingt-cinq ans, vers l'imitation à outrance du style italien primitif? Nous pensons tout le contraire. Le temps a fait justice des visées prétentieuses et des exagérations du début, mais l'étude intelligente des modèles a survécu. Un travail de rénovation s'est accompli dans la peinture religieuse, dont nous recueillons dès à présent les fruits, et qui engage, il faut l'espérer, l'avenir. Au lieu de renier, comme le voulaient d'abord quelques esprits, les œuvres des quatre derniers siècles, au lieu de se renfermer, à l'exemple des artistes allemands, dans l'érudition pure et dans l'archaïsme, les peintres français ont compris qu'on pouvait concilier l'invention personnelle avec la tradition, le respect des origines de l'art avec le souvenir de ses progrès, et l'expression de la foi avec la correction de la forme. Ce sont ces tendances sagement éclectiques, c'est ce mélange de stricte orthodoxie et d'équité pittoresque qu'attestent les travaux d'Orsel, de MM. Périn, Roger, et de plusieurs autres artistes qui, depuis 1830, ont eu le double mérite de restaurer en France la peinture religieuse et de remettre en honneur la peinture monumentale. Le talent de M. Flandrin procède de principes analogues, mais il se distingue entre tous, il s'isole de ceux qui l'ont précédé dans la même carrière, par la noblesse sans contrainte et la grâce sans recherche de ses allures, par une physionomie à la fois savante et naturelle, qui commande le respect aussi sûrement qu'elle attire la sympathie.

La première composition sur un sujet religieux où se

révèlent les qualités que M. Flandrin allait développer ensuite dans une série d'ouvrages de plus en plus importants, est le *Saint Clair guérissant les aveugles,* que possède aujourd'hui la cathédrale de Nantes, et qui fut exposé au salon de 1837. Ce tableau doit donc être considéré comme le début de l'artiste dans un ordre de travaux auquel il s'est depuis lors exclusivement consacré, sauf les cas où son habileté reconnue comme peintre de portrait lui a imposé le devoir de suppléer en quelque façon M. Ingres, et de maintenir après lui les belles traditions d'un art où notre école a de tout temps excellé. Cependant, avant de peindre le *Saint Clair*, M. Flandrin s'était signalé déjà par quelques essais remarquables, et, contrairement à la coutume, il n'était encore que nouveau-venu parmi les pensionnaires de l'Académie de France à Rome, qu'il n'avait plus à attendre un commencement de réputation à Paris. Lorsque, dès la troisième année de son séjour à la villa Médicis, il envoyait au salon son tableau de *Dante offrant des consolations aux âmes des envieux* et une étude de *berger*, ou même lorsqu'il remportait le prix en 1832 à l'École des Beaux-Arts, il y avait quelques temps déjà que ce jeune talent était pressenti par les artistes et par cette partie du public que préoccupait l'issue de la lutte engagée dans le domaine des arts et des lettres vers la fin de la Restauration. On savait que M. Flandrin était l'élève préféré de M. Ingres, qu'aucun de ses condisciples n'acceptait plus pieusement et ne mettait plus assidûment en pratique les doctrines du maître. Bien que cette extrême docilité fût plutôt une garantie actuelle de bonne éducation qu'une promesse très-significative des succès à venir, elle suffisait cependant pour éveiller l'attention, pour encourager les espérances, même en dehors de l'atelier.

Un pareil fait ne saurait se reproduire aujourd'hui. Main-

tenant qu'il n'y a plus, à proprement parler, d'école, maintenant que chacun cherche sa route ou son sentier à ses risques et périls, et que les jeunes peintres ne se soumettent quelque temps à une discipline de hasard qu'à la condition de réserver au fond leur obéissance et leur foi, personne ne songe à demander aux débutants d'où ils viennent, ni quelle doctrine les a nourris. Encore moins s'informe-t-on de ce qui se passe au moment même des études et dans l'atmosphère où se préparent les talents. Il n'en allait pas ainsi au commencement du siècle : le titre seul d'élève de David était une recommandation dans le monde et presque un brevet de capacité. Quelques années plus tard, l'atelier de Gros et celui de Guérin héritaient du prestige attaché à l'école que dirigeait le peintre des *Sabines*. Enfin, lorsque M. Ingres eut rallié autour de lui des disciples assez dévoués pour lui obéir sans réserve, assez intelligents pour comprendre et pour pratiquer ses leçons, l'opinion ne tarda pas à s'émouvoir des succès obtenus à huis clos par les adeptes du nouveau dogme. L'atelier de M. Ingres représentait vers 1830 une sorte d'église schismatique au double point de vue des croyances classiques, comme on disait alors, et de la foi contraire que le romantisme venait de proclamer. Phidias et Raphaël, les deux saints du lieu, mais Phidias et Raphaël étudiés en face, et sans les détours de l'esprit académique,— la nature expliquée par ces maîtres souverains, mais avant tout hardiment et ingénument sentie, le dédain des recettes et le culte des hautes traditions, la haine des réalités vulgaires et la passion des vérités caractéristiques,— tels étaient les principes de l'enseignement de M. Ingres : enseignement dangereux aux yeux des apôtres de lá vieille méthode, parce qu'il tendait à déconsidérer le style conventionnel en usage, et, ajoutait-on, à installer la bizarrerie sous prétexte de

franchise ; principes aussi opposés pour le moins à l'évangile romantique, qui faisait, comme on sait, assez bon marché des élégances de la forme pour attribuer une importance principale à l'élément dramatique et au coloris. La place à part que M. Ingres avait conquise comme peintre en même temps novateur et défenseur des règles, il la gardait comme chef d'école, comme précepteur des jeunes artistes, qu'il fallait, à ce moment de crise, désabuser de la routine et préserver des entraînements. On conçoit dès lors l'intérêt, ou tout au moins la curiosité qu'excitaient au dehors les rapports établis entre le maître et ses élèves ; on s'explique le commencement de notoriété qui récompensait parfois la docilité de ceux-ci, en attendant que ces symptômes de talent et ces dispositions bienveillantes se convertissent de part et d'autre en témoignages irrécusables.

Pour M. Flandrin, nous l'avons dit, l'intervalle fut court entre les années consacrées à l'étude et les premiers succès publics. Peu d'artistes sont entrés aussi rapidement que lui en possesion de la célébrité : il n'en est pas qui, depuis l'époque des débuts, ait plus obstinément persévéré dans la même voie, et mieux justifié par la constance de ses efforts la sympathie permanente de la foule. Pour ne parler que des anciens condisciples de M. Flandrin, quelques-uns, et des plus favorablement accueillis d'abord, ont même sans démériter rencontré parfois l'indifférence, sinon les rigueurs de l'opinion. D'autres, après d'éclatantes promesses ou des gages sérieux de fidélité, ont brusquement renié la foi de leur maître et compromis ou faussé leur talent en prétendant l'affranchir : témoin Ziégler, le peintre de *Giotto enfant*, tableau dont la composition ingénieuse et la grâce facile permettaient d'espérer des œuvres moins emphatiques que l'*Hémicycle de l'église de la Madeleine ;* témoin sur-

tout Théodore Chassériau, le plus richement doué peut-être de tous les artistes appartenant à cette génération, mais que devait bientôt tourmenter le rêve d'une conciliation impossible entre les souvenirs de l'école d'où il était issu et l'imitation de la manière de M. Delacroix. M. Flandrin n'a jamais connu ni ces alternatives de succès et de revers, ni ces agitations, ni même le doute. Convaincu de bonne heure, il ne s'est pas laissé ébranler un seul jour dans sa croyance. Adopté tout d'abord par le public, il a vu sa réputation grandir à chaque œuvre nouvelle, et les différents partis qui divisent l'école contemporaine se réunir pour honorer en lui un talent au-dessus de la discussion. Peut-être ces encouragements unanimes ont-ils achevé ce que les premières études et la volonté personnelle avaient commencé de développer; peut-être convient-il d'attribuer en partie à l'expérience d'une heureuse fortune ce caractère de sérénité, de facilité paisible, qui va s'affirmant de plus en plus dans les travaux successifs de M. Flandrin, et qui, entre autres qualités, recommande hautement son dernier ouvrage, les peintures de la nef de Saint-Germain-des-Prés.

La forte discipline à laquelle M. Flandrin fut soumis dans sa jeunesse, plus tard le concours bienveillant que l'opinion ne cessa de lui prêter, voilà donc, à notre avis, deux faits dont il est juste de tenir compte lorsqu'on apprécie ce talent, mais qui ne sauraient ni en diminuer la valeur, ni en expliquer complétement les origines. Même avant de recevoir les leçons de M. Ingres, le jeune artiste avait déjà fait preuve, sinon d'habileté véritable, au moins d'instinct pittoresque et de bon vouloir. Comme il arrive d'ordinaire chez les hommes qui doivent consacrer leur vie à la pratique des arts, la vocation se déclara chez lui dès l'enfance,

et, ce qui est plus digne de remarque encore, en obéissant à cette vocation il suivait l'exemple d'un frère aîné [1], de même qu'il précédait de bien peu dans la carrière un autre frère, M. Paul Flandrin, à qui il était réservé de montrer dans la peinture de paysage des qualités analogues à celles qu'il allait déployer lui-même dans la peinture d'histoire. Ce fut à Lyon, où il était né en 1809, que M. Hippolyte Flandrin fit son premier apprentissage, en attendant le moment d'entreprendre à Paris des études plus sérieuses, et, si l'on veut, ses humanités. Il ne nous appartient pas de scruter les secrets de cette période cachée de la vie du peintre, de rechercher quelles épreuves furent imposées à ce jeune courage, quelles luttes trop souvent inséparables des premières ambitions du talent, quelles amertumes peut-être payèrent ici la rançon de l'avenir et inquiétèrent au début une existence calme et bien favorisée depuis lors. Qu'il nous suffise de dire que, soit nécessité, soit défiance de ses propres forces, celui qui devait être bientôt un peintre religieux éminent se condamna d'abord à dessiner sur pierre, pour le commerce de sa ville natale, d'humbles vignettes, de petites scènes appartenant le plus habituellement au genre où excellaient alors Charlet et M. Horace Vernet. Sans doute, dans les lithographies où M. Flandrin représentait tant bien que mal tantôt un *Chasseur à cheval effrayé par l'éclat d'un obus*, tantôt l'*Intérieur d'un bureau de souscription,* il est assez difficile de deviner le sentiment si élevé, la manière si pure qu'il révélera plus tard en traitant de tout autres sujets. On s'intéresse néanmoins à ces modestes essais, non-seulement parce qu'ils nous rensei-

[1] M. Auguste Flandrin, mort en 1844, après avoir produit quelques tableaux composés avec goût, entre autres *Savonarole prêchant dans l'église de San-Miniato, près Florence,* qui figura au salon de 1840.

gnent, à titre de documents biographiques, mais aussi parce qu'ils laissent entrevoir, sous les incorrections ou les gaucheries de l'exécution, une certaine naïveté intelligente, quelque chose de cette inspiration candide qui, s'alliant plus tard à la science, s'enhardira en quelque sorte et s'autorisera de celle-ci pour se manifester d'autant mieux et mériter pleinement nos sympathies.

C'est le *Saint Clair guérissant les aveugles*, exposé en 1837, qui marque à la fois, on vient de le voir, l'époque des débuts de M. Flandrin dans la peinture religieuse et le moment où la réputation du peintre, déjà préparée par quelques succès, s'étend et se confirme. Un autre tableau, aujourd'hui à Lisieux, — *Jésus-Christ et les petits enfants*, — vint peu après ajouter un titre nouveau et plus sérieux encore à ceux que M. Flandrin avait su acquérir pendant les années de son séjour à Rome. Le *Saint Clair* témoignait d'une rare délicatesse de sentiment et de style ; mais une sorte d'exiguïté dans l'ordonnance, de timidité dans l'expression, accusaient encore ici la main d'un disciple et la discrétion exagérée d'un esprit qui, de peur d'effaroucher ceux à qui il s'adresse, n'ose produire ses opinions qu'en termes succincts et à demi-voix. Le *Christ* entouré des enfants est une scène plus largement composée et traitée avec plus d'ampleur. On peut cependant reprocher à quelques parties du tableau, surtout à la figure principale, une apparence un peu morne, une physionomie presque effacée à force de restrictions et de prudence. Ce qui manque aux deux toiles que nous venons de mentionner, ce n'est assurément ni l'élévation de la pensée, ni la sévérité du goût, ni au fond l'originalité des intentions : c'est, pour ainsi parler, l'extérieur de cette originalité même, cette pointe d'imprudence et d'enthousiasme qui perce jusque dans les

œuvres des maîtres les plus habitués à se surveiller, et qui donne au style l'accent de la verve et de la vie.

Quoi qu'il en soit, le parti de la résistance, que personnifiait M. Ingres, venait de trouver dans M. Flandrin un très-utile auxiliaire, et le parti du mouvement à outrance un adversaire d'autant plus dangereux, qu'il se gardait avec plus de soin des témérités et des aventures. Restait à savoir si cette retenue extrême ne dégénérerait pas à la longue en inertie, si cette attitude de disciple ne finirait pas par immobiliser l'action propre du peintre et les progrès de la cause qu'il avait entrepris de soutenir. Deux ans s'étaient écoulés à peine, que la question était résolue, et que les yeux même les moins clairvoyants reconnaissaient dans les peintures de la *chapelle de Saint-Jean l'Évangéliste*, à Saint-Séverin, l'empreinte d'un talent désormais sûr de soi et d'une inspiration toute personnelle.

Qu'on ne se méprenne pas toutefois sur le sens que nous attachons à ce dernier mot. Certes, en décorant la *chapelle de Saint-Jean*, M. Flandrin ne prétendait pas faire acte d'indépendance absolue. Il se souvenait, et il avait bien raison de se souvenir, des enseignements qu'il avait reçus de son maître, des chefs-d'œuvre qu'il consultait naguère en Italie ; mais il s'interrogeait aussi lui-même, il réussissait à tirer de son propre fonds des ressources de composition nouvelles, à rajeunir, à force de sincérité et de bonne foi, des sujets consacrés depuis des siècles par le génie des artistes souverains. Dans la représentation de la *Cène*, par exemple, même après Giotto et Léonard, après Raphaël et Andrea del Sarto, il trouvait le secret d'émouvoir par l'expression pathétique de l'ensemble, par le caractère imprévu de certains types, en particulier du saint Jean, l'une des figures les mieux senties et les plus touchantes qu'ait

produites l'art religieux contemporain. En se soumettant aux exigences de la tradition et aussi aux conditions toutes spéciales qu'imposaient l'âge ou les formes de l'architecture, il évitait avec une égale habileté la contrefaçon archaïque et le désaccord qu'eût créé un style ouvertement moderne ou bien une imitation trop fidèle de la réalité. Transportées sur la toile, les peintures qui ornent cette chapelle manqueraient sans doute de solidité, de saillie. Le coloris paraîtrait insuffisant et l'atmosphère où se meuvent les figures, conventionnelle, parce qu'un tableau devant être par lui-même un tout, une image absolue et complète, la stricte vraisemblance des objets représentés devient ici un moyen nécessaire, une loi de l'exécution. Là cependant où il s'agit bien moins de faire illusion aux yeux que de les instruire par le pressentiment de la vérité poétique, dans un travail de décoration monumentale où la surface plane réservée au pinceau ne saurait simuler la profondeur ou le relief sans bouleverser l'économie des lignes voisines et les proportions mêmes de l'édifice, il est opportun, il est utile de traiter le ton et l'effet avec une extrême sobriété, de laisser à l'état d'aperçus des faits qu'il conviendrait d'aborder ailleurs sans détours et de traduire sans réticences. Dès son premier essai, M. Flandrin avait su garder cette mesure difficile entre l'expression abstraite et l'imitation littérale. La *chapelle de Saint-Jean*, à Saint-Séverin, n'est pas seulement une œuvre pleine d'onction et d'attendrissement chrétien, c'est aussi un spécimen remarquable des règles pittoresques à suivre en pareil cas, et si depuis vingt ans ces règles ont été mieux respectées, si en général les artistes qui ont eu à s'acquitter de tâches analogues ont paru en étudier de plus près les conditions, il appartient à M. Flandrin d'avoir l'un des premiers donné l'exemple et

d'avoir contribué autant que personne à déterminer ce progrès.

Les peintures de Saint-Séverin achevèrent de mettre en faveur un talent déjà connu et apprécié, mais que le succès n'avait récompensé jusque-là qu'avec une certaine réserve et sous la forme d'un encouragement conditionnel. En attribuant de nos jours au public le rôle dévolu dans les deux derniers siècles à l'Académie royale de peinture, on pourrait dire que les premiers tableaux de M. Flandrin avaient suffi pour lui mériter le titre d'*agréé* parmi les artistes d'élite, mais qu'il lui restait encore à faire ses preuves définitives, à présenter, suivant le terme consacré, son *morceau de réception*. Ce gage suprême d'habileté était donné maintenant et accepté par tous. A supposer même que le nouvel élu dût faiblir par la suite ou s'en tenir à ces travaux de sa jeunesse, il avait assez fait déjà pour prendre place à côté des maîtres et pour honorer son nom.

Les années qui se sont succédé depuis lors nous ont appris que le talent de M. Flandrin ne pouvait pas plus se compromettre dans l'estime que s'accommoder du repos. Sans compter de nombreux portraits, dont quelques-uns seulement ont été exposés aux divers salons, les peintures monumentales qui décorent l'église Saint-Paul à Nîmes, le chœur de Saint-Germain-des-Prés et la frise de Saint-Vincent-de-Paul à Paris, de telles œuvres prouvent assez la fécondité de l'artiste, et quels progrès il lui était réservé d'accomplir. Nous n'avons pas à revenir sur l'examen détaillé de ces différents travaux, à relever des mérites signalés à l'apparition de chaque œuvre nouvelle, par les juges les plus autorisés. Qu'il nous soit permis seulement de faire remarquer dans l'ensemble des peintures religieuses de M. Flandrin le développement continu des qualités qu'an-

noncent ses premiers ouvrages, d'insister sur les perfectionnements de sa manière, plus harmonieuse d'année en année, plus ample et plus sûrement expressive à mesure que les occasions se multiplient, ou que le champ livré au pinceau s'élargit. Nul faux pas, nul temps d'arrêt dans la marche de ce talent ; point d'hésitation d'aucune sorte, ni de démenti au passé. Les progrès se poursuivent en raison même de la succession des travaux, et pour établir avec certitude la chronologie des œuvres de M. Flandrin, il suffirait, en pesant la somme de mérite qui les distingue relativement, d'assigner toujours aux meilleures d'entre elles la date la plus récente. Ainsi, que l'on rapproche les figures de femmes que M. Flandrin traçait, il y a quatorze ans, dans le chœur de Saint-Germain-des-Prés des *Vierges sages* peintes trois ans plus tard dans le chœur de Saint-Paul de Nîmes, et celles-ci de la procession des *Saintes* qui se déroule sur les murs de Saint-Vincent-de-Paul à Paris : les premières, les trois figures entre autres qui personnifient les vertus théologales, révèlent déjà une véritable aptitude à concilier le charme de l'expression avec la sévérité de la forme ; mais ici l'harmonie de ces deux qualités semble encore résulter un peu trop de l'effort. Quelque chose de laborieux dans le style vient parfois appesantir la grâce des intentions et comme engourdir la douceur des physionomies et des gestes. Rien que d'aisé au contraire, rien que de calme sans froideur et d'élégant sans recherche dans le groupe des *Vierges saintes*, et pourtant cette expression de chaste élégance, cette poétique tranquillité des lignes seront plus sensibles, plus heureusement rendues encore là où M. Flandrin aura eu à peindre les saintes femmes, les vierges, les martyres et les saintes pénitentes. Ajoutons que ces soixante figures de femmes s'avançant, le

long de la frise de Saint-Vincent-de-Paul, dans un ordre forcément symétrique, laissaient bien moins de ressources à l'invention que les thèmes précédemment traités. A Saint-Paul de Nîmes, et même à Saint-Germain-des-Prés, des scènes différentes occupant chacune un compartiment distinct concouraient à l'unité de l'ensemble sans danger de monotonie, parce que ces fragments, reliés entre eux par l'homogénéité du style, n'en avaient pas moins leur caractère propre, leur physionomie variée suivant la nature et le choix des sujets. A Saint-Vincent-de-Paul, point de ces divisions ni de ces compositions épisodiques. D'un côté les héroïnes, de l'autre les héros de la foi, représentés, non pas au moment de l'action, mais dans le calme de la béatitude, — près de cent cinquante personnages marchant, non pas sur plusieurs plans, mais à la suite les uns des autres et alignés sous le même niveau, — tels étaient les éléments pittoresque de la tâche. Les nuances d'un sentiment unique, les dehors de la ferveur commune appropriés au caractère personnel, au rôle traditionnel ou historique de chaque bienheureux, voilà les seuls moyens d'expression dont il fût possible de disposer. Ces moyens restreints n'en ont pas moins suffi à M. Flandrin pour diversifier l'ordonnance linéaire de son travail sans en altérer la majesté, et pour donner à toutes les figures qu'il avait à peindre une signification morale aussi haute, et peut-être plus pénétrante, que les intentions formulées par lui dans des scènes ouvertement pathétiques.

Les peintures de Saint-Vincent-de-Paul mériteraient donc d'être considérées comme le chef-d'œuvre de l'artiste qui les a signées, si une entreprise plus récente et plus importante encore, — la décoration de la nef de Saint-Germain-des-Prés, — n'attestait des progrès nouveaux et,

à certains égards, des ressources d'imagination imprévues. On se rappelle la distribution des travaux exécutés autrefois par M. Flandrin dans le chœur de cette même église. Deux grandes compositions en regard l'une de l'autre, — l'*Entrée à Jérusalem* et *Jésus-Christ portant sa croix*, — résument l'histoire de la *Passion* dans le fait qui en est pour ainsi dire la préface et dans le sacrifice suprême qui la conclut. Au-dessus de ces deux compositions s'étagent quelques saints personnages, quelques figures allégoriques encadrées chacune dans des compartiments d'architecture, tandis qu'à l'intérieur du chœur les figures des apôtres, uniformément vêtus de blanc, se dressent au milieu d'ornements dont le vif coloris, tempéré toutefois par l'éclat des verrières, soutient et complète l'effet produit par les fonds d'or sur lesquels se dessinent les sujets principaux. Pour laisser à cette partie du monument un caractère frappant de prédominance, pour recommander tout d'abord aux yeux le lieu privilégié où Dieu se livre à l'adoration des fidèles, il fallait s'imposer comme premier devoir une parcimonie relative, et ne pas enrichir les avenues du sanctuaire à l'égal du sanctuaire lui-même. Le système d'ornementation adopté dans la nef de Saint-Germain-des-Prés exprime cette distinction nécessaire. Les encadrements des sujets, la couleur des fonds, le champ réservé aux inscriptions ou aux détails d'architecture figurés au pinceau, tout a une apparence calme, une sobriété dans l'aspect qui contraste avec la magnificence du chœur, mais qui cependant prépare le regard à des lignes plus variées, à des combinaisons de tons plus opulentes.

Le vaste travail auquel M. Flandrin a consacré plusieurs années déjà et qu'il n'a pas encore complétement achevé comprend la décoration tout entière des murailles qui, des

deux côtés de la nef, se prolongent jusqu'aux bras de la croix, et qui, s'arrondissant d'abord en arcades, s'élèvent jusqu'aux voûtes de l'édifice. Le sommet de ces arcades, ouvertes d'une colonne à l'autre, sert de base à une frise que le peintre a divisée en vingt grands tableaux, au-dessus desquels, c'est-à-dire entre les fenêtres qui éclairent l'église, quarante divisions plus étroites encadrent les figures des prophètes et des justes dont la Bible a immortalisé la gloire. Est-il besoin d'ajouter que cette longue série de figures satisfait aux exigences de l'art monumental aussi bien qu'aux conditions de l'art religieux ? M. Flandrin avait déjà fait ailleurs, et à plusieurs reprises, ses preuves dans ce genre de composition, qui procède à la fois de la symétrie architectonique et de l'invention pittoresque. Quoi de plus naturel dès lors que de retrouver dans les *Prophètes* et les autres personnages bibliques peints au haut de la frise de Saint-Germain-des-Prés cette majesté d'attitude, cette fermeté de dessin qu'on avait admirées déjà dans les *Apôtres* du chœur de la même église, ou dans les *Martyrs* et les *Docteurs* de Saint-Vincent-de-Paul ? Nulle part cependant le caractère particulier de chaque type n'avait été défini aussi nettement, ni l'expression morale accusée sous une apparence aussi neuve. Veut-on un exemple de cette élévation de la pensée et du style dans le nouvel ouvrage de M. Flandrin, un spécimen de composition hautement expressive là même ou les éléments semblaient le plus infimes ? nous citerons, entre autres créations tout à fait originales, la figure nue de *Job*, dont la maladie et la misère font grelotter les membres, et dont une pieuse résignation illumine les traits. Qu'il nous soit permis seulement de regretter que l'artiste ait consenti à démentir quelque peu l'intention générale de cette belle figure en ceignant les

reins de Job d'un fragment de draperie, précaution d'autant plus inutile que l'attitude même du corps suffisait pour rassurer les plus chastes regards. Une nudité complète eût été certainement plus éloquente, et nous croyons qu'on pouvait sans scrupule supprimer ici un détail parasite, que Giotto d'ailleurs et les autres maîtres du moyen âge ont en pareil cas fort résolûment omis.

Les vingt grandes compositions qui, de chaque côté de la nef, se développent au-dessous des *Patriarches* et des *Prophètes* attestent, dans une suite de tableaux accouplés, la concordance des promesses de l'Ancien Testament et des faits de l'Évangile. Elles nous représentent côte à côte, dans un ordre chronologique, un événement antérieur à la venue du Messie et un épisode de la vie de Jésus-Christ correspondant à ce souvenir de l'ancienne loi. Ainsi le *Péché d'Adam et d'Ève* a sa place auprès de la *Nativité*, de telle sorte que l'on embrasse d'un même coup d'œil la scène de la déchéance humaine et la scène où le fils de Dieu fait homme commence à vivre dans ce monde qu'il est venu racheter. Ailleurs le *Baiser de Judas* en regard de *Joseph vendu par ses frères*, le *Sacrifice d'Abraham*, rapproché du *Christ en croix*, nous émeuvent au spectacle de l'innocence trahie, ou nous rappellent les terribles épreuves, les expiations imposées par la volonté du Tout-Puissant. Partout le sens d'un sujet est complété par le sujet qui l'avoisine, partout une donnée caractéristique en elle-même emprunte un surcroît de signification, une portée morale plus sûre à un autre thème pittoresque qui en est comme le corollaire et la conclusion logique.

Si maintenant on songe aux innombrables termes de comparaison, aux rivalités redoutables que M. Flandrin rencontrait dans le passé en acceptant une pareille tâche,

si l'on se rappelle que, depuis *l'Annonciation* et *le Buisson ardent*, les deux premières scènes de la série, jusqu'à *l'Ascension*, qui doit la terminer, il n'est pas un de ces sujets que les plus grands maîtres n'aient traité sous toutes les formes et en quelque façon épuisé, on s'étonnera qu'un sol si longtemps, si complétement exploité, ait pu produire encore une moisson aussi belle. Et pourtant l'étonnement serait de trop ici, car ce terrain éternellement fécond n'est appauvri qu'en apparence; il appartient au talent d'en approprier les ressources à des besoins sans cesse renaissants. On a coutume de dire qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil; soit, excepté pourtant celui qui le regarde. Tout dépend, pour l'imprévu du fait, du moment où il nous est donné de contempler la lumière qui éclaire ce vieux monde et d'en refléter à notre tour les rayons. Dans un autre domaine que celui des phénomènes physiques, tout dépend aussi des clartés qu'entrevoit l'âme de l'artiste à mesure que les siècles se succèdent, des impressions toujours renouvelées, toujours jeunes, qu'elle reçoit en face des mêmes objets. Dans les sujets choisis par M. Flandrin, il n'y a de vieilli que le titre. Rien de moins neuf en ce sens que *l'Adoration des Mages* par exemple ou *le Passage de la mer Rouge*. Et cependant quoi de plus inattendu que l'ordonnance des deux scènes, telles qu'elles nous apparaissent sur les murs de Saint-Germain-des-Prés? quoi de plus conforme au texte qu'il s'agissait de traduire et de plus éloigné en même temps des interprétations banales auxquelles les images de sainteté et la plupart des tableaux d'église ont habitué nos yeux? Il en est des éléments que M. Flandrin avait à mettre en œuvre, de ce programme dont il a su rajeunir les termes, comme des formes consacrées du langage, qui, par la variété des com-

binaisons, suffisent à tous les désirs de l'imagination et s'assouplissent à toutes les pensées. Point d'innovations à force ouverte, point de néologismes pittoresques ni de témérités systématiques, mais aussi rien qui ressemble à ces phrases toutes faites, à ce verbiage littéraire, à cette fausse correction dont un esprit médiocre s'accommode, parce qu'il y trouve une sorte de laisser-passer pour des idées rebattues, ou d'excuse pour des idées absentes. M. Flandrin sait trop bien ce qu'il veut dire, il respecte trop les sujets qu'il traite, pour recourir à ces artifices vulgaires. Si dans quelques parties du travail qu'il achève l'expression manque un peu d'énergie, cette insuffisance accidentelle est rachetée par l'élévation du sentiment, et là même où le peintre paraît faiblir, là où quelque chose s'efface ou se dérobe dans les dehors de sa pensée, les intentions gardent au fond leur justesse accoutumée, et les principes du goût toute leur noblesse.

Serait-il fort à propos d'ailleurs de signaler dès à présent dans les peintures de la nef de Saint-Germain-des-Prés certaines imperfections de détail qui peut-être ne doivent pas subsister ? Quand le moment sera venu pour M. Flandrin de reviser d'un bout à l'autre la tâche qu'il poursuit aujourd'hui sans se préoccuper des modifications partielles et des retouches, qui sait s'il ne fera pas lui-même justice de ces légères erreurs ? Qui sait si ces défaillances actuelles de son pinceau ne se convertiront pas en témoignages nouveaux de force et d'habileté ? La critique n'a pas le droit de réprouver si tôt ce qu'elle n'est pas bien sûre d'avoir à réprouver encore dans quelques mois. Il lui est permis seulement d'anticiper un peu sur l'époque où les beautés qu'elle a pu apprécier se révéleront à tous les yeux, parce que de tels mérites ne sauraient ni s'amoindrir ni disparaître, parce que ces

beautés résultent irrévocablement de l'ensemble de l'œuvre, de ses origines, de son caractère essentiel. Si nous n'avons pas cru devoir les relever une à une, nous en avons dit assez pour les faire du moins pressentir. Gardons-nous donc d'insister davantage sur l'examen d'un travail qui nous autorisait surtout à définir les conditions nouvelles de l'art religieux en France, en rappelant les titres d'un noble talent : il est temps de revenir à des questions plus générales et de résumer en quelques mots le sens et la pensée de cette étude.

La peinture religieuse, après n'avoir eu longtemps en France qu'une signification insuffisante ou une importance accessoire, est entrée dans une phase de progrès qu'il ne faut pas exagérer, mais qu'il serait aussi malencontreux au moins de méconnaître. S'agit-il seulement d'un mouvement accidentel dans la marche de notre école, d'une fantaisie heureuse exploitée aujourd'hui, quitte à laisser demain le champ libre à des fantaisies toutes contraires ? Nous croyons que les efforts poursuivis depuis plusieurs années auront une portée plus sérieuse, une influence plus durable ; nous croyons que le développement de l'art religieux dans le sens des réformes actuelles intéresse trop directement l'avenir pour qu'on puisse commettre la faute d'interrompre le travail commencé ou de déconcerter le courage de ceux qui s'y livrent. Seuls ou à peu près seuls, les travaux récemment exécutés dans nos églises représentent, bien que sous une forme nouvelle, les vieilles doctrines et les traditions spiritualistes de l'art français. La peinture d'histoire, sauf quelques exceptions illustres ou quelques talents dignes d'estime, ne compte plus que des disciples incertains entre leurs devoirs et les concessions que leur impose l'abaissement général du goût. De là cette préoccupation excessive de l'agré-

ment qu'accusent trop souvent les tableaux exposés au salon, de là cette affectation dans le style, tantôt rude jusqu'à la brutalité, tantôt affublé d'archaïsme ou fluet jusqu'à la minutie ; de là enfin les jongleries du pinceau et l'effacement de la pensée, les lourdes contrefaçons du réel en regard des coquetteries d'exécution renouvelées des époques de décadence. Partout la ruse substituée à l'habileté véritable, la volonté d'étonner le regard remplaçant le besoin de satisfaire l'esprit ; partout encore, sous quelque apparence qu'il se produise, le désir d'acheter à bas prix le succès.

Nous ne prétendons pas dire, tant s'en faut, que toute composition sur un sujet sacré se trouve nécessairement exempte des défauts qui suppriment ou qui compromettent aujourd'hui la valeur des œuvres d'un autre genre. Les témoignages ne manqueraient pas pour démentir une pareille assertion, et s'il fallait choisir un exemple entre les plus concluants, un travail qui a été jugé déjà avec une juste sévérité [1], — la *Chapelle de la Vierge* peinte par M. Couture dans l'église de Saint-Eustache, — prouverait de reste que la prédominance du moyen matériel sur l'expression morale peut être signalée ailleurs que dans la peinture des scènes profanes. Ce que nous avons à cœur de constater seulement, ce sont les faits les plus propres à honorer le présent et à légitimer nos espérances. Or ces faits dont nous nous laissons trop facilement distraire par les petits événements de l'art et la petite habileté pittoresque, ces protestations en bons termes, sinon en termes hautement éloquents, contre les tours d'adresse et les artifices de la brosse, — en un mot les entreprises sérieusement conçues et exécutées sont assez nombreuses dans nos édifices religieux pour rassurer les

[1] Voyez *la Peinture murale dans les églises de Paris* en 1856, par M. Gustave Planche. (*Revue des Deux Mondes*, 1er novembre 1856.)

esprits qu'inquiètent ailleurs l'affaiblissement des principes et l'importance attribuée à des mérites tout au plus secondaires. Sans parler de quelques travaux remarquables, même à côté des travaux de M. Flandrin, que les années dernières ont vus se produire à Paris, les compositions, à tous égards très-importantes dont M. Bézard a orné la cathédrale d'Agen, d'autres décorations monumentales encore attestent que, dans cet ordre d'art du moins, les tentatives loyales, les louables efforts tendent à se multiplier en France. Puisse le champ de ces efforts s'élargir de plus en plus, et la peinture religieuse faire bonne et sévère justice des petites anecdotes pittoresques, des intentions futiles ou suspectes, de la peinture de tabagie ou de boudoir ! Le salut de notre école nous semble dépendre aujourd'hui des progrès qui se continueront en ce sens. Suit-il de là que les peintres contemporains ne doivent traiter désormais que des sujets sacrés et répudier jusqu'aux souvenirs les plus légitimes, jusqu'aux coutumes les plus invétérées de l'art français?... Nous sommes trop fiers des chefs-d'œuvre que nous a légués le passé pour faire aussi bon marché des traditions qui obligent les descendants de Poussin et de tant d'autres savants peintres d'histoire. Il n'en est pas moins vrai que la peinture d'histoire ne se relèvera de sa déchéance actuelle que si la régénération de la peinture religieuse et monumentale se confirme et s'achève.

Que manque-t-il en effet à la plupart des tableaux historiques que nous voyons se succéder au salon ? L'ampleur et l'élévation dans les intentions morales aussi bien que dans les formes du style. L'exemple des talents qu'aura fortifiés l'atmosphère salubre du spiritualisme chrétien viendra rappeler aux peintres et au public les lois fondamentales d'un art pour lequel l'imitation de la réalité ne doit jamais être

que le moyen, l'expression palpable des rités immatérielles. Par le temps trop peu *idéaliste* qui court, alors que, dans le domaine de l'esthétique comme ailleurs, l'esprit de matérialisme fait plus d'un coupable ou d'une dupe, la leçon ne saurait de si tôt devenir superflue. Elle ne sera pas non plus inutile au point de vue du goût et de la pratique. La peinture murale s'accommode mal des indications rapides, des hasards de la touche ou du coloris. Ici nul escamotage possible, pas de sous-entendu ni d'à-peu-près. Telle difficulté adroitement esquivée sur une toile de quelques pieds voudra être abordée en face et formellement résolue sur une vaste muraille ; telle intention spirituelle dans un tableau voisin du regard s'anéantit ou devient mesquine à la distance où sont placées les compositions monumentales. De là les conditions de décision et de largeur imposées à celles-ci, de là aussi la prééminence des travaux à fresque sur les œuvres sans destination fixe, sur les tableaux peints conformément au moyen popularisé par Van Eyck.

Il ne faut pas sans doute s'autoriser plus que de raison du mot dédaigneux de Michel-Ange, qui abandonnait l'emploi des couleurs à l'huile « aux femmes et aux paresseux. » On peut dire cependant que, pour être tout à fait viril, ce mode de peinture a besoin des exemples de la peinture murale, et que là où ces exemples font défaut, — en Angleterre, en Hollande même, quelque éclatante exception que fasse le génie de Rembrandt, — les tableaux gardent en général une signification assez humble et une valeur toute d'agrément. Partout au contraire où la fresque a été en usage, la peinture à l'huile, initiée ainsi aux secrets des nobles interprétations et du grand style, s'est maintenue dans les hautes régions de l'art. Le pinceau a continué sur la toile les traditions pittoresques définies et consacrées sur les murs, et,

pour ne rappeler qu'un fait entre les plus connus, on sait quelles leçons a fournies aux maîtres italiens du seizième siècle la chapelle peinte par Masaccio dans l'église del Carmine, à Florence. A plus forte raison, les tableaux ont-ils dans l'exécution un caractère exprès de certitude et de grandeur, lorsqu'ils sont l'œuvre d'artistes familiarisés par l'expérience personnelle avec les lois sévères de la peinture à fresque. Raphaël lui-même n'a-t-il pas peint ses plus admirables toiles après l'époque où il avait entrepris de décorer les *Stanze* du palais pontifical? Si le *Sposalizio* et la *Mise au Tombeau* servent de préface à la *Dispute du Saint-Sacrement* et à l'*École d'Athènes*, — la *Madone de saint Sixte*, la *Vierge de Foligno,* la *Vision d'Ézéchiel*, apparaissent comme la conclusion de ces œuvres monumentales, comme l'expression souveraine des progrès accomplis par Raphaël durant la période de ses travaux au Vatican. A Florence et à Parme, depuis fra Angelico jusqu'au Corrége, à Padoue, depuis Mantegna jusqu'à Titien, à Naples, à Bologne, depuis le Zingaro jusqu'au Dominiquin, quel maître citer qui n'ait dû à la pratique de la peinture murale une manière plus large et des ressources d'exécution plus sûres? En France, où les essais de peinture à fresque proprement dite ont été infiniment plus rares qu'en Italie, c'est du moins dans de grands travaux décoratifs que bon nombre d'artistes ont acquis pour eux-mêmes ou enseigné à d'autres l'expérience et l'habileté. Les plafonds de Lebrun au château de Vaux annoncent et expliquent les *Batailles d'Alexandre*, où le maître nous donnera le dernier mot de son savoir et de sa doctrine, comme de nos jours encore l'*Apothéose d'Homère*, et, dans un ordre d'art tout différent, la *Salle du trône* peinte par M. Eugène Delacroix dans le palais du Corps législatif, ont instruit ou conseillé toute une génération de peintres,

tous les talents de quelque valeur appartenant à la nouvelle école.

A ne considérer la peinture monumentale que comme moyen de perfectionnement pratique, de stimulant des progrès extérieurs de l'art, il y aurait donc tout avantage à l'encourager activement aujourd'hui. Dira-t-on qu'à l'époque où nous sommes, l'art sacré a perdu son prestige et son autorité, que le temps est à jamais passé des croyances naïves, qu'en un mot la foi chrétienne est trop bien éteinte dans nos cœurs pour qu'on tente une résurrection impossible, et que le pinceau essaye de ranimer des formes irrévocablement muettes? Étrange objection, que ne justifierait même pas dans le champ de la fiction pure l'emploi des vieilles images mythologiques, car ces allégories surannées expriment après tout une poésie toujours vraie, des sentiments éternellement humains! Et d'ailleurs cette mort de la foi chrétienne est-elle aussi avérée, aussi absolue qu'on le prétend? L'instinct religieux du moins nous fait-il défaut à ce point que nous ne sachions plus ni aimer ni comprendre les entreprises des esprits convaincus? A ne parler que des œuvres de la peinture, on sait ce que les derniers tableaux de Paul Delaroche et de Scheffer ont ajouté à la réputation des deux artistes, et cependant ces toiles si rapidement populaires représentaient non-seulement des scènes de l'Écriture sainte, mais parmi ces scènes mêmes, des sujets traités déjà nombre de fois. C'est qu'il n'en va pas des faits et de la morale de l'Évangile comme des légendes de la *Fleur des Saints* ou des entraînements du mysticisme. Aujourd'hui les pieuses légendes du moyen âge ne peuvent guère intéresser que la curiosité, et si le pinceau entreprend de les reproduire, il doit, sous peine d'en dénaturer le caractère, s'imposer des formes d'expression conventionnelles, une

naïveté menteuse, et s'inspirer surtout de l'archéologie. L'art au contraire, et un art sincère, est et restera de mise dans la traduction des sujets évangéliques, parce que ces sujets correspondent aux invariables besoins de notre âme aussi bien qu'aux visées successives, aux inclinations diverses du talent; parce que, sans blesser la tradition chrétienne, les artistes ont le droit de transformer, de renouveler, d'interpréter suivant leur sentiment propre des données et des types variés à l'infini déjà par les maîtres de tous les temps et de tous les pays; parce qu'enfin, si nous avons cessé d'être crédules, il ne suit pas de là que nous ne puissions plus être croyants. Nous le sommes, au moins en face des œuvres qui nous parlent saintement des choses saintes, puisque ces œuvres réussissent encore à nous toucher. « Pour s'émouvoir à de certaines idées, il faut, dit M. Cousin, les avoir eues en un degré quelconque. » Et, plus loin : « Le christianisme est inépuisable; il a des ressources infinies, des souplesses admirables; il y a mille manières d'y arriver et d'y revenir... Ce qu'il perd d'un côté, il le regagne de l'autre. Et comme c'est lui qui a produit notre civilisation, il est appelé à la suivre dans toutes ses vicissitudes... Artistes du dix-neuvième siècle, ne désespérez pas de Dieu et de vous-mêmes. Une philosophie superficielle vous a jetés loin du christianisme considéré d'une façon étroite; une autre philosophie peut vous en rapprocher en vous le faisant envisager d'un autre œil[1]. »

Qu'oserions-nous ajouter à ces nobles paroles? Abriter nos propres opinions sous une autorité si haute, c'est en même temps nous interdire tout développement, tout commentaire désormais superflu. Qu'il nous suffise d'appeler en

[1] *Du Vrai, du Beau et du Bien,* 10e leçon.

témoignage les belles peintures de M. Flandrin et de les proposer comme le résumé des conditions actuellement faites à l'art religieux, comme un exemple des progrès qu'il lui a été donné déjà d'accomplir, et, — puisse l'avenir ne pas démentir cette espérance ! — comme une promesse du retour prochain de notre école à des croyances plus vastes que la dévotion au fait, à des efforts plus méritoires que la recherche d'une grâce futile ou l'ostentation de la dextérité.

1859.

IX

CHARLES SIMART.

Depuis l'exposition posthume des tableaux peints par Paul Delaroche, l'usage semble consacré parmi nous de recueillir et de présenter dans leur ensemble les œuvres des artistes éminents que la mort vient de frapper. Il y a dans cette épreuve suprême, dans cette sorte d'enquête publique sur les actes et sur la portée d'un talent, quelque chose de la pieuse sympathie qu'expriment ou qu'inspirent les oraisons funèbres, quelque chose aussi de l'impartialité clairvoyante qui appartient aux jugements de l'histoire. En achevant de s'informer ainsi, en pesant la somme totale des titres qu'elle avait autrefois comptés un à un et peut-être admis un peu à la légère, sous l'influence d'un succès passager, l'opinion des contemporains acquiert presque la valeur d'une décision juridique ; elle laisse du moins pressentir, elle prépare les arrêts de la postérité. L'exposition récente des travaux d'Ary Scheffer, la reproduction par la lithographie de toutes les œuvres du sculpteur David ont instruit, dans quelques-uns de ses détails essentiels, la cause de l'école moderne auprès de ceux qui nous suivront. Aujourd'hui la publication d'une suite de photographies d'après les statues et les bas-reliefs qu'a laissés Simart vient ajouter

aux preuves acquises un élément de conviction nouveau et continuer sur l'art de notre époque cette série de témoignages que la mort a ouverte et grossie sans relâche depuis quelques années. En même temps une *étude* zélée, trop zélée peut-être à certains égards, *sur la vie et l'œuvre de Simart*, j'ai presque dit un panégyrique formel, achève de convier le public à l'examen d'un talent qui, faute d'autorité souveraine, a du moins son importance sérieuse et ses droits au respect de tous. Ces deux publications diversement significatives nous offrent l'occasion d'apprécier à notre tour les développements successifs de ce talent et d'en résumer les caractères, en lui attribuant dans l'histoire de l'art contemporain, non la place glorieuse qui n'appartient qu'aux maîtres, mais le rang très-honorable encore réservé aux disciples d'élite, aux intelligences bien munies et fécondées par l'étude des grands exemples. Il y a aussi dans les travaux de Simart un autre élément d'intérêt pour la critique, un sujet d'étude qu'elle ne saurait négliger. — l'état même de la sculpture en France et ses derniers progrès.

En France, et dans notre siècle surtout, la sculpture est de tous les arts le plus difficilement populaire. C'est celui du moins qui, au point de vue de l'amour-propre et de la notoriété personnelle, rémunère les artistes avec le plus d'incertitude ou de parcimonie. Les statuaires doivent se résigner sur ce point à de continuels sacrifices. Leurs œuvres peuvent parfois rencontrer le succès : rarement leurs noms s'imposent à la mémoire de la foule. Que de gens, par exemple, dont les yeux connaissent et admirent le *Danseur napolitain* de M. Duret, ou *le Départ* sculpté par Rude sur l'arc de triomphe de l'Étoile, qui seraient peut-être embarrassés de dire quelle main a modelé cette élégante figure,

quel ciseau a taillé ce hardi bas-relief ! Tandis que telle menue peinture de genre, telle fantaisie de couleur tracée du bout du pinceau et au hasard de l'heure présente, suffisent pour donner à ceux qui les ont signées une certaine célébrité, les marbres destinés à la décoration de nos monuments, les morceaux de sculpture dont l'exécution a exigé le plus de temps, de loyaux efforts et de science, laissent à peu près inaperçus, sinon le mérite même du travail, du moins le mérite et les titres particuliers des auteurs. Seul parmi les statuaires français contemporains, Pradier a joui de son vivant d'une véritable popularité : d'où lui est venue toutefois cette faveur exceptionnelle ? De sa rare habileté assurément, mais sans doute aussi de ses doctrines trop peu sévères, de son goût trop habituel pour des sujets et un style où le nu n'est rien moins que l'image naïve de la chasteté. Au lieu des galanteries mythologiques qui se multiplièrent sous son ciseau, si Pradier n'eût consenti à produire que des œuvres comme *le Fils de Niobé*, les *Renommées* et les *Victoires* qui ornent l'arc de triomphe de l'Etoile et la crypte des Invalides, s'il se fût, par respect pour son talent et pour l'art auquel il avait voué sa vie, imposé la loi de traiter toujours sérieusement cet art essentiellement sérieux, peut-être l'indifférence publique l'eût-elle puni de sa réserve. En méconnaissant au contraire une partie des conditions qui lui étaient prescrites, le sculpteur de *la Bacchante et le Satyre*, de *Phryné* et de bien d'autres statues ou statuettes du même genre a été récompensé par de bruyants succès. Reste à savoir si, au risque de demeurer oublié de la foule, l'artiste n'aurait pas eu tout à gagner dans le sentiment du devoir accompli et dans l'approbation des bons juges.

Rien de plus naturel au surplus, rien de plus aisément

explicable que cette anomalie dont nous parlions tout à l'heure, entre l'empressement du public autour de toiles fort secondaires et le froid accueil réservé d'ordinaire aux travaux et au talent des sculpteurs. Nos inclinations présentes nous portent en général à rechercher dans les produits de l'art un plaisir pour les yeux bien plutôt qu'un élément d'instruction, ou, comme disait Poussin, de « délectation » pour l'esprit. Le moyen de contenter ce besoin d'amusement à tout prix en face de beautés qui n'existent qu'à la condition d'être graves ? Comment se sevrer brusquement du spectacle accoutumé des gentillesses pittoresques pour se mettre au sévère régime de la ligne, de la forme pure, de la vérité sans caprice, sans accident d'expression ni d'outil ? Rien de ce que nous avons vu ailleurs ne nous a préparés à ces pratiques austères : aussi, quand l'occasion vient pour nous de les connaître, nous trouve-t-elle le plus souvent distraits ou dépaysés. Ajoutons, pour être juste, que la banalité de certaines données, la reproduction à satiété de certains types, ne laissent pas d'excuser notre froideur et d'expliquer en partie l'impopularité de la statuaire aujourd'hui. Nous avons vu, depuis le commencement du siècle, tant de statues sorties du même moule académique se dresser invariablement au salon, tant de gens vouer leur ciseau à l'oiseuse besogne de rééditer d'année en année ce qui avait déjà paru cent fois, que nous avons fini par confondre les conditions de cette industrie stérilement féconde avec les lois de l'art lui-même. Il semble que la sculpture n'ait et ne puisse avoir de nos jours d'autre office que de continuer tant bien que mal une méthode immuable, et que les sculpteurs doivent borner leur ambition à modeler, suivant des procédés convenus, d'honnêtes figures allégoriques auxquelles les salles de quelque musée

de province prêteront ensuite une hospitalité de hasard. De là cet éloignement instinctif, tranchons le mot, cet impression d'ennui que nous causent en général les travaux de l'ébauchoir ou du ciseau ; de là aussi nos injustices envers quelques talents dont le seul tort est de se trouver trop souvent mal ou médiocrement avoisinés. On sait de reste que le marbre et la pierre fournissent chaque année en nombre plus que suffisant des *Saisons* ou des *Muses*, des images de *la Prudence*, de *la Justice* ou telles autres personnifications aussi peu imprévues dans la forme qu'inoffensives dans les intentions : on ne sait point assez qu'à côté de ces redites inutiles des œuvres vraiment éloquentes soutiennent l'honneur de notre école, et que, jusque dans le même ordre de sujets, plus d'un statuaire réussit encore à formuler des idées neuves, en se gardant aussi bien des excès pédantesques du style que de l'infidélité aux traditions.

Parmi les artistes contemporains qui ont le mieux défendu cette cause du beau classique, tout en consentant à en rajeunir les termes, parmi ceux qu'a le plus ardemment préoccupés la recherche du progrès sans indiscipline, sans concession au caprice ou au faux goût, Charles Simart mérite d'être cité en première ligne, tant pour son habileté même qu'en considération du nombre et de l'importance de ses travaux. Disciple fervent de l'antique, il a gardé néanmoins son indépendance, et n'a pas immobilisé son talent dans un système d'imitation servile. Au lieu de copier, comme tant d'autres, les surfaces de l'art grec et d'en contrefaire les formes sans en résumer l'esprit, il a voulu, au profit même de sa propre pensée, s'assimiler les caractères intimes, la vie morale de cet art admirable entre tous : tâche difficile, accomplie déjà dans le domaine de la poésie avant le siècle où nous sommes, mais que, sauf une excep-

tion illustre, les peintres et les sculpteurs de notre temps n'ont su ni choisir dès le début avec cette certitude, ni poursuivre avec cette obstination passionnée. Dans le livre, plein de sages aperçus d'ailleurs, qu'il vient de consacrer à la mémoire de Simart, M. Eyriès n'hésite pas à affirmer que si le savant artiste « n'eût été brisé, comme par un coup de foudre, au milieu de sa carrière,... il fût devenu le Raphaël de la statuaire. » Un pareil éloge n'est pas seulement excessif en soi ; il pèche encore par la différence des inspirations et des principes que personnifient les deux noms ainsi rapprochés, et, comparaison pour comparaison, le souvenir d'André Chénier eût semblé ici mieux de mise que le souvenir du peintre des *Madones* et des *Stanze* du Vatican.

Ne serait-on pas autorisé en effet, sauf l'inégalité de mérite entre les résultats, à rattacher les tentatives archaïques du sculpteur de la *Minerve* et des bas-reliefs du tombeau de Napoléon au système de rénovation littéraire par l'imitation des anciens qu'inaugurait, vers la fin du siècle dernier, le chantre de l'*Aveugle* et du *Jeune Malade ?* La poétique de l'un a de telles analogies avec la foi esthétique de l'autre, qu'il semble naturel de leur attribuer à tous deux, sinon le même rôle et la même influence, au moins une ambition à peu près pareille et un égal bon vouloir. Il faut le redire toutefois, la similitude existe dans les intentions, mais elle est loin d'apparaître aussi complète quant à la valeur même des œuvres et à l'impression produite. Si exactement moulées qu'en soient les formes sur les exemples de l'antiquité, le style d'André Chénier garde au fond un caractère personnel, une aisance, une verve propre, qu'on ne retrouve pas ou qu'on retrouve à un moindre degré dans les travaux de Simart. Sous l'érudition archéolo-

gique du poëte, on sent un art jeune et vivace ; sous le calme ou la grâce attique de la parole, l'émotion, l'originalité de la pensée. Tout en s'appliquant à ressaisir l'inspiration antique jusque dans la traduction des faits ou des idées modernes, Chénier n'oublie pas que la poésie ne saurait être seulement une fiction d'initiés ; pour lui, la révélation absolue du beau n'est pas la résurrection d'une langue morte. Sans doute Simart n'avait garde non plus de méconnaître cette loi nécessaire de l'art ; mais, faute de confiance en lui-même peut-être, il lui est arrivé de laisser prédominer dans ses ouvrages la science sur l'invention et les habitudes acquises de l'esprit sur la franchise du sentiment. Ce qui manque à ces œuvres hautement érudites, ce n'est certes ni la noblesse du goût ni la correction de la pratique : c'est l'accent qui achèverait de vivifier le tout, c'est ce je ne sais quoi d'intime et d'inattendu, qui caractérise une manière tout en échappant à l'analyse.

Lorsqu'on examine la suite de photographies récemment publiée, ou, ce qui est plus sûr, plus concluant encore, lorsqu'on parcourt dans le musée de Troyes les salles où des mains pieuses ont réuni les modèles en plâtre des statues et des bas-reliefs sculptés par Simart, il est impossible de ne pas être frappé de la dignité soutenue, de l'unité que présente l'histoire de ce talent. Aujourd'hui surtout qu'en matière d'art les fortes croyances sont rares et les petits moyens de succès facilement admis ou excusés, c'est avec un sentiment de vénération exceptionnel qu'il faut contempler ces productions d'une intelligence convaincue, ces reliques d'une vie consacrée sans relâche aux études sévères, aux généreuses ambitions. Doit-on attribuer pour cela au savant statuaire une puissance d'expression égale à l'énergie de sa volonté, et exhausser au niveau du génie cette so-

briété dans le goût, cette sûreté dans les informations? M. Eyriès semble parfois s'exagérer en ce sens la valeur du talent qu'il propose à notre admiration. Un peu ébloui peut-être par les radieux souvenirs de la jeunesse et d'une longue amitié, il salue sans hésiter la gloire là où des esprits moins affectueusement prévenus pourraient reconnaître seulement des titres à une haute estime. Il qualifie tantôt de « grand, » tantôt « d'illustre, » un artiste bien famé sans doute, mais dont le nom, quoique fait pour survivre, ne saurait être promis aux mêmes destinées que le nom d'un Jean Goujon où celui d'un Puget. A quoi bon insister au surplus sur des erreurs qui compromettent beaucoup moins les droits d'une exacte justice qu'elles n'honorent celui qui les a commises? Si le biographe de Simart eût écrit son livre en se défiant davantage de son propre enthousiasme, s'il se fût imposé le rôle d'un juge au lieu de continuer au delà du tombeau l'office dévoué d'un ami, le public eût pu gagner à cette réserve des enseignements plus sûrs quelquefois au point de vue de la critique ; il y eût perdu bien des pages sincèrement émues, des détails intimes donnés avec la véracité d'un témoin et une effusion sympathique. On aurait, en un mot, une *étude* plus impartiale, un arrêt plus équitable peut-être ; on n'aurait pas une déposition aussi animée ni aussi intéressante à tous égards.

Nous avons dit qu'un des mérites de Simart était la clairvoyance qui lui fit discerner de bonne heure la voie qu'il devait suivre ; puis, cette voie une fois choisie, le courage avec lequel il y persévéra. Reconnaître exactement l'ordre de travaux auquel on est propre, c'est déjà posséder à moitié les secrets du talent, puisqu'il ne reste plus qu'à féconder par l'étude des facultés certaines, et à exploiter un terrain

dont on sait d'avance les ressources et les limites. Combien d'artistes s'égarent à la recherche de ce coin de terre qu'ils trouveraient à deux pas, et où il leur appartiendrait de s'installer ! Combien, après toute une vie de tâtonnements et d'enquêtes, s'aperçoivent au dernier moment qu'ils ont fait fausse route, qu'ils ont dépensé en expériences stériles des forces dont un examen plus consciencieux d'eux-mêmes leur eût prescrit le juste emploi ! Dans la vie de Simart, point de ces longues méprises ni de ces repentirs tardifs. L'idéal qu'il poursuit quand il n'est encore que pensionnaire à la villa Médicis n'a pas cessé, vingt ans plus tard, d'occuper souverainement sa pensée et de régir toutes les entreprises de son ciseau. Sauf la correction de plus en plus rigoureuse du style, il n'y a pas, à vrai dire, de différence entre les œuvres que Simart envoyait de Rome et celles qu'il produisit à Paris depuis son retour jusqu'au jour de sa mort. Pour surprendre quelque hésitation, quelque symptôme de défaillance dans la marche de son talent, il faudrait remonter aux premières années d'apprentissage; encore ces semblants de démentis aux convictions futures ne vont-ils guère au delà de certaines tentations de l'esprit: même à cette époque ils se résolvent rarement en erreurs de fait. Si une esquisse qu'on voit aujourd'hui au musée de Troyes, la *Mort d'Orphée*, pèche ouvertement par l'agitation des lignes et la violence des mouvements, en revanche rien de moins turbulent dans la forme, rien de plus exempt en apparence de tout paradoxe pittoresque que la statue de *Coronis*, modelée en 1831, ou le bas-relief représentant le *Vieillard et ses Trois fils*, qui en 1833 valut au jeune artiste le prix de Rome. Et cependant celui qui venait de prouver ainsi son intelligence des lois de la statuaire ne laissait pas au fond de son cœur de nourrir des projets dont

l'exécution l'eût entraîné à enfreindre gravement ces lois. Facilement gagné, comme presque tous les esprits jeunes alors, à la cause de la révolution qui s'achevait dans les arts et dans les lettres, il ne rêvait pas moins que de sacrifier au profit de la sensation, de l'émotion purement dramatique, l'expression calme et réfléchie du beau, ou, comme il le disait lui-même dans une lettre que l'on a conservée, « d'exécuter des groupes immenses où dominerait une pensée profonde, qui ferait oublier l'art et l'artiste... J'aime l'art qui saisit le cœur, écrivait-il un peu plus tard, j'aime l'art qui fait pleurer. » Soit ; mais tous les arts indifféremment n'ont pas et ne sauraient avoir ce don de provoquer les larmes. La sculpture en particulier n'est pas plus faite pour nous attendrir que la poésie ou la musique pour instruire nos yeux des beautés de la forme humaine, et le statuaire qui demanderait au marbre d'éveiller en nous les émotions que nous donnent Racine ou Mozart n'arriverait qu'à vicier son art, à en énerver l'éloquence et à désarmer sa main.

Pendant les premiers temps de son séjour à Rome, Simart n'était pas encore guéri de ce qu'on pourrait appeler cette fièvre de jeunesse. Ses tendances vers une idéologie dangereuse se développant sous l'influence d'autres inquiétudes morales et de certaines tristesses dont le secret n'a été révélé qu'après lui, il courait le risque de se fourvoyer tout à fait, lorsque l'autorité et les exemples d'un grand maître vinrent nettement lui rappeler ses devoirs et lui enseigner le droit chemin. M. Ingres, récemment nommé directeur de l'Académie de France, mit d'autant plus d'empressement à secourir ce talent en péril, qu'il y était sollicité à la fois par sa conscience de chef d'école et par l'intérêt que portait à Simart une famille dont il avait lui-même éprouvé

de longue main les généreuses sympathies et la haute sagacité en matière d'art[1]. Simart fut donc en réalité l'élève, et l'élève docile, de M. Ingres. Il n'entra, à vrai dire, en possession de son talent, en familiarité avec les grandes conditions de l'art, qu'à partir du moment où il accepta cette forte discipline. Bien qu'il eût auparavant reçu les conseils successifs de Dupaty, de Cortot et de Pradier, il ne puisa qu'auprès de son dernier maître la certitude du beau et cette profonde intelligence de l'antique qui deviendra désormais la qualité distinctive, la marque invariable de ses travaux. Ainsi la main savante qui venait de guider M. Flandrin ouvrait une route non moins sûre à des progrès tout différents ; ainsi, à l'honneur d'avoir formé le talent le plus pur que notre école de peinture ait vu naître depuis vingt-cinq ans s'ajoute, pour M. Ingres, l'honneur non moins sérieux, mais plus inattendu peut-être, d'avoir instruit le sculpteur placé au premier rang parmi ceux dont les débuts remontent à la même époque.

[1] Le nom de la famille Marcotte se trouve si souvent et si honorablement mêlé à l'histoire des artistes les plus éminents de notre époque, qu'il suffira de mentionner ici ce nom sans insister sur les souvenirs qui s'y rattachent. On sait avec quelle affectueuse sollicitude M. Marcotte d'Argenteuil entretint ou releva pendant les dernières années le courage de Léopold Robert, avec quel zèle il se dévoua à la gloire de M. Ingres, bien avant l'heure des admirations unanimes et des triomphes éclatants. Un frère de cet ami des deux célèbres peintres s'intéressa tout d'abord, et plus utilement que personne, aux essais, aux succès encore incertains de Simart. Enfin, un troisième frère, M. Marcotte-Genlis, continuant dignement la tradition de ses aînés, seconda de tout son pouvoir les derniers progrès de l'artiste, et demeura jusqu'à la fin en liaison intime avec lui. A coté de ces protecteurs éclairés du talent de Simart, il n'est que juste de nommer M. Gabriel de Vendeuvre, bien prompt, lui aussi, à deviner ce talent, à en favoriser l'essor sans réserve d'aucune sorte, et, aujourd'hui encore, bien pieusement attentif aux faits qui peuvent achever d'en populariser les œuvres ou d'en consacrer la mémoire.

Les années que Simart passa en Italie ne mirent pas fin seulement aux hésitations de son esprit ; elles marquent aussi le terme des rudes épreuves imposées longtemps à son courage par la misère et l'isolement. Rien de plus vulgaire assurément, rien de moins imprévu dans la biographie d'un artiste que le récit des difficultés et des détresses qui ont attristé les commencements de sa carrière. On peut dire toutefois que cette vieille histoire du talent aux prises avec la pauvreté, Simart l'a rajeunie à force de patience dans la douleur et d'énergie dans la lutte. C'est peu pour lui, pendant les dix longues années de son premier séjour à Paris, de se voir condamné aux privations les plus dures, de ne pouvoir compter pour vivre que sur une pension de 300, puis de 400 francs, allouée par Troyes, sa ville natale, et un peu plus tard sur les bienfaits de M. Marcotte. Afin d'économiser la petite somme d'argent nécessaire à ses études, il se résignera sans peine à n'avoir d'autre gîte qu'un grenier où il ne pourra pas même se tenir debout, d'autre nourriture que quelques fruits de rebut, d'autres habits que des lambeaux de drap raccommodés chaque jour et dissimulant tant bien que mal les preuves d'un dénûment plus affligeant encore. Qu'importe cette indigence actuelle, si complète qu'elle soit, à qui se sent riche de ses espérances et de tous les succès futurs ? Simart est en fonds sur ce point. Ses vingt ans d'ailleurs lui conseillent aisément un dédain philosophique des commodités de la vie ; mais quel courage plus difficile ne lui faut-il pas pour subir les reproches, les méprises injurieuses de l'humble famille d'artisans dont il doit un jour honorer le nom, et qui ne sait voir encore dans la noble passion qui le possède que les témoignages de l'ingratitude ou l'entêtement de la vanité ! Surviennent les maladies, les déceptions amères, les échecs, qui achèvent

de ruiner le présent et qui compromettent l'avenir. Rien ne lasse, rien n'ébranle même cette rare force de volonté. Menacé de perdre la vue au moment où il va enfin entrer en lice et disputer ce prix de Rome, qui lui apparaît depuis si longtemps comme la récompense suprême, comme « la planche de salut, » dit-il, promise à ses efforts, le pauvre artiste est obligé de décliner la lutte d'où il espérait sortir vainqueur. Une autre fois c'est l'argent qui manque, le peu d'argent dont il a besoin pour payer ses modèles, et le morceau de concours qu'il expose, forcément inachevé, n'obtient que le second prix. « Voilà un grand malheur pour moi, écrit Simart au lendemain de cette honorable défaite, mais l'année prochaine j'aurai le premier grand prix... J'arriverai ou je mourrai en route. » Peu s'en faut qu'il ne meure en effet, usé par les privations et les fatigues, mais du moins après avoir vu se réaliser les premiers rêves de son ambition, après avoir conquis cette couronne tant souhaitée. On sait le reste. La jeunesse chez Simart eut raison de la maladie, et le lauréat de l'école des Beaux-Arts, mieux autorisé que jamais à compter sur l'avenir, partit pour Rome, où son talent allait se confirmer, se définir et acquérir bientôt cette vigueur paisible, cette sérénité dans les allures qu'il gardera jusqu'à la fin.

La première figure qui exprime clairement ces progrès et la salutaire influence exercée par M. Ingres sur les inclinations du jeune artiste est une figure de *Joueur lançant le disque*, ou, pour employer le terme consacré en Italie, la *ruzzica*, que Simart envoya de Rome en 1837 et que le musée de Troyes possède aujourd'hui. Il n'est pas très-difficile sans doute, lorsqu'on examine cette statue, d'y reconnaître une science un peu timide encore, de constater çà et là, dans les proportions par exemple des jambes et des pieds,

quelques incorrections assez graves, quelques témoignages d'inexpérience ; mais cette inexpérience même, ce mélange de naïveté et d'effort studieux ont la grâce si vite évanouie qui décore les essais de la jeunesse et qui annonce la puberté du talent. Il y a dans la vie des artistes éminents une heure rapide, une heure charmante, où leur habileté dans sa fleur s'épanouit modestement encore et laisse pressentir sous des formes ingénues la force ou la beauté prochaine. C'est le moment où l'élève adolescent du Pérugin trace avec une gaucherie exquise le *Sposalizio*, où Léonard nous fait deviner déjà le peintre de la *Joconde* dans le disciple à demi émancipé du Verocchio, où Michel-Ange sculpte sa *tête de faune*, et Donatello ses premières figures de *saint Jean.* Sans prétendre établir des rapprochements téméraires, on peut dire que le *Joueur de ruzzica* résume dans la carrière du sculpteur français cette période des audaces discrètes et des fraîches inspirations. Quelques années encore, et la main se montrera plus savante, les formes qu'elle modèlera accuseront des intentions plus sûres, un goût plus sévère et mieux éprouvé à tous égards ; quelque chose aura disparu pour jamais de la franchise dans le sentiment, de la sincérité première : étrange mystère de l'art qui convertit parfois les secours mêmes en dangers, les conseils de l'expérience en tentations ou en parti pris, et la recherche opiniâtre du mieux en concession à l'esprit de système ! Et pourtant, de peur de compromettre sa liberté d'action, un artiste doit-il répudier les traditions et les règles? Pour sauvegarder le sentiment, lui faut-il sacrifier la méthode? Non, certes. L'art, on le sait de reste, n'a pas plus la fantaisie absolue pour principe qu'il n'a pour objet l'effigie de la réalité, et la sculpture en particulier s'accommoderait mal de l'indépendance formelle et du caprice. Ce que nous voulons dire

seulement, c'est que les progrès techniques les plus heureux ne s'accomplissent pas toujours sans dommage pour l'imagination personnelle; qu'à force d'avoir appris à raisonner, on court le risque de ne plus savoir aussi vivement sentir, et que, dans le domaine des arts comme ailleurs, l'âge, qui amène la maturité de l'esprit, emporte trop souvent les inspirations spontanées et les faciles émotions du cœur.

En ce qui concerne Simart, il serait très-injuste sans doute d'attribuer un mérite tout superficiel, une signification purement décorative, aux travaux qui ont rempli la seconde moitié de sa vie. On sera néanmoins forcé d'avouer qu'ici la part faite aux calculs scientifiques, aux combinaisons patientes, est bien près de l'emporter sur la part laissée à la verve et aux suggestions du sentiment. Veut-on un exemple de cette prédominance du style, un peu exclusive dans les ouvrages de Simart, quelquefois même de l'insuffisance morale des moyens choisis par ce talent : que l'on jette les yeux sur le groupe représentant *la Vierge et l'enfant Jésus* que possède la cathédrale de Troyes. A ne considérer que le travail du ciseau, il y aurait beaucoup à louer dans ces deux figures, exécutées avec une remarquable délicatesse ; mais au point de vue de l'invention, de l'impression religieuse qu'il s'agissait avant tout de produire, le groupe de la cathédrale de Troyes est véritablement défectueux. Reconnaîtra-t-on l'image du Dieu des chrétiens, d'un Dieu de mansuétude et de miséricorde, dans ce petit Jupiter boudeur et court vêtu, dont le visage grimace une majesté emphatique, tandis que son bras inutilement robuste semble nous infliger une bénédiction ? Placée derrière son divin fils et debout comme lui, la Vierge n'exprime pas seulement, par la modestie affectée de l'attitude, un contraste excessif entre sa propre humilité et la fierté presque menaçante de

l'enfant qu'elle propose à l'adoration des fidèles. Par le caractère tout moderne de ses traits, et en même temps par la simplicité à demi gothique des draperies qui l'enveloppent, elle dément la physionomie antique imprimée à l'autre moitié du groupe dans les formes animées aussi bien que dans l'ajustement. Que certaines parties de cette figure, les mains surtout, qui protégent les épaules de Jésus enfant avec une hésitation respectueuse, soient finement comprises et rendues, c'est ce que nous n'entendons nullement contester. Toujours est-il que ces mérites de détail ne sauraient racheter l'imperfection radicale de l'ensemble, et qu'un pareil sujet comportait à la fois une signification morale plus haute et des moyens d'expression moins ambitieux. C'est assez parler toutefois de ce qui autorise le reproche dans l'œuvre de Simart. Il est temps de choisir entre les créations du statuaire celles qui s'appropriaient le mieux au développement de ses qualités, celles où se manifestent avec un complet à-propos son intelligence de l'art grec et sa confiance toute païenne dans l'éloquence de la forme pure, dans l'autorité absolue du beau extérieur.

Les travaux de Simart peuvent se partager en deux classes. Les uns, par la nature des sujets représentés et les conditions spéciales de la tâche, ont un caractère et une valeur expressément architectoniques. Telles sont les grandes figures adossées aux colonnes de la barrière du Trône, celles qui décorent, au Louvre, le fronton du pavillon Denon et les voûtes du salon carré, enfin et surtout, aux angles du pavillon de l'Horloge, en face des Tuileries, ces deux groupes de *cariatides* à la beauté fraternelle, diverse et semblable à la fois : morceau excellent, véritable modèle de sculpture monumentale, que nous osons préférer même aux *cariatides* de Jean Goujon, et auquel il ne manque

peut-être, pour être consacré par l'admiration unanime, qu'une origine moins récente et une place plus voisine du regard. Les autres ouvrages de Simart, — comme la statue de la *Philosophie* au palais du Luxembourg, ou les scènes de la *Vie d'Orphée* qui ornent les salons d'une habitation particulière à Paris, comme, en général, les statues et les bas-reliefs que l'artiste a exécutés dans des proportions au-dessous de la proportion colossale, — se recommandent, à défaut d'une grande force d'invention, par des intentions conformes à l'esprit de chaque sujet aussi bien que par la sévérité de l'aspect et du style. C'est parmi les morceaux appartenant à cette seconde manière, ou, pour parler plus exactement, à cette seconde série de travaux, qu'il convient de rechercher les spécimens les plus significatifs du talent de Simart. Nous en indiquerons trois d'une importance principale : la statue d'*Oreste réfugié à l'autel de Minerve*, les *Bas-reliefs du château de Dampierre*, et ceux qui décorent, dans l'église des Invalides, les parois circulaires de la crypte où l'on a édifié le tombeau de Napoléon Ier.

On se souvient encore du succès, l'un des rares succès de la sculpture contemporaine, que l'*Oreste* obtint au salon de 1840. Peut-être ceux qui avaient vu le modèle en plâtre exposé l'année précédente à l'École des Baux-Arts regrettaient-ils que, tout en corrigeant certaines imperfections de détail, le ciseau n'eût pas toujours su conserver au travail définitif l'accent de résolution et de verve imprimé d'abord à l'œuvre de l'ébauchoir. Peut-être aujourd'hui encore, si l'on examine ce modèle, placé dans le vestibule du château de Vendeuvre, y reconnaîtra-t-on l'empreinte d'une passion que le marbre, conservé au musée de Rouen, ne laisse apparaître qu'un peu refroidie. En admettant toutefois qu'ici, comme il arrive souvent en matière de sculpture ou de

peinture, l'épreuve première ait promis un peu plus qu'il n'a été tenu, la statue d'*Oreste* n'en demeure pas moins un ouvrage considérable, un des meilleurs que Simart ait signés, et, — mérite rare dans les scènes empruntées aux légendes antiques, — l'image d'un fait que l'art moderne n'avait pas encore reproduit. Hennequin, M. Picot, plusieurs autres peintres français, ont, il est vrai, représenté sur la toile quelques-unes des aventures de la vie d'Oreste, mais non pas celle qui en est le plus dramatique et le plus touchant épisode. Flaxman lui-même, si judicieux, si bien inspiré d'ordinaire, Flaxman, dans ses *illustrations* d'Eschyle, n'a pas abordé ce beau sujet. Il nous montre *Oreste tourmenté par les Furies*, et un peu plus loin *Oreste devant l'Aréopage ;* il ne nous dit rien du moment intermédiaire, de cette heure, entre le supplice et la grâce, où le parricide, « criminel et pourtant vertueux comme Œdipe, » tombe éperdu au pied de l'autel de Minerve, tandis que les Euménides rôdent en quête de leur proie, et déjà se la montrent du doigt. « Il doit être maintenant couché non loin d'ici... Prenons garde, prenons bien garde, cherchons partout ! Qu'il ne fuie pas inaperçu, impuni, le meurtrier de sa mère ! Le voici abattu par la fatigue. Il embrasse la statue de l'immortelle déesse, il demande que son crime soit jugé. » Quoi de mieux approprié qu'un pareil thème à toutes les conditions de la sculpture ? Quoi de plus profondément tragique, et en même temps de plus favorable à l'expression parfaite de la beauté humaine, que cette figure du jeune et misérable héros ? Oreste, le descendant d'un dieu, doit, par la nature exquise des formes, accuser sa céleste origine. Par le caractère de la physionomie et la langueur épouvantée de l'attitude, il doit nous parler des souvenirs qui l'obsèdent et de l'horrible lutte qu'il vient de

soutenir. On s'étonne vraiment que, pour retrouver quelque chose de la scène décrite par Eschyle, il faille remonter aux monuments mêmes de l'art antique, aux peintures des vases grecs, et que, depuis la renaissance jusqu'au siècle où nous sommes, tant de générations d'artistes aient pu, sans s'y arrêter, passer à côté d'un aussi grand sujet. Le choix fait par Simart avait donc toute l'importance d'une découverte. Reste à savoir le parti que le statuaire en a tiré, et dans quelle mesure les qualités de l'exécution correspondent ici à la puissance pathétiqne de la donnée.

Une première difficulté, et des plus graves, résultait de la violence même des agitations qu'il s'agissait de résumer. Une autre, non moins sérieuse, quoique toute matérielle, consistait dans l'ordonnance des lignes, dans l'accord à établir entre les différents aspects sous lesquels se présenterait cette figure, dont aucune draperie ne vient soutenir les contours et en corriger au besoin l'insuffisance pittoresque ou les accidents. La sculpture répugne aux expressions convulsives, aux mouvements désordonnés; elle proscrit tout ce qui, de près ou de loin, tendrait à offenser la dignité de la forme, à en défigurer la beauté. Et cependant Oreste, succombant sous le poids des remords, ne pouvait, sans un contre-sens manifeste, revêtir l'apparence paisible d'un Endymion ou d'un Céphale. Ces transes, ces angoisses d'une conscience en pleurs ne pouvaient être traduites à la façon des douleurs nonchalantes et des tristesses amoureuses d'un Narcisse. D'un autre côté, toute statue isolée d'un monument, et par conséquent accessible aux regards sous toutes ses faces, exige, dans la structure même et dans le geste, des combinaisons linéaires assez heureuses pour que l'unité des intentions et le charme de l'aspect subsistent, si variés que soient les points de vue. Or une figure couchée et

défaillante offre en ce sens des ressources beaucoup moins certaines qu'une figure à représenter debout, parce que celle-ci, même sans le secours des draperies, se pondère naturellement et s'installe en vertu de son propre équilibre et par le seul fait de son attitude verticale.

Cette double difficulté, inhérente au sujet aussi bien qu'aux conditions de l'agencement, Simart a su la vaincre avec une habileté remarquable et une intelligence supérieure des convenances de la statuaire. Rien dans son œuvre ne viole la loi morale de l'art antique, rien ne dépasse les limites au delà desquelles l'intention dramatique aboutirait au désordre, l'énergie de l'expression à la déchéance de la forme ; rien non plus ne vient troubler ou appauvrir l'harmonie de la composition et introduire, soit dans les parties que l'œil embrasse pleinement développées, soit dans les parties vues en raccourci, un élément de confusion, d'incertitude ou de simplicité aride. L'angle même que forme le genou reployé de la jambe droite, le vide laissé entre le bras gauche, qui s'écarte du torse et soutient le poids du corps en s'appuyant, presque sans fléchir, sur une marche, tandis que l'autre bras s'abandonne en suivant la ligne horizontale de l'autel, — tout ce qui aurait pu, sous une main moins judicieuse, compliquer fâcheusement la silhouette ou en convertir l'élégance en maigreur augmente ici l'harmonie de l'aspect et ajoute à l'*eurhythmie* du travail. Qu'on nous passe ce mot un peu solennel ; peut-être est-il permis de le prononcer en face d'une œuvre où revit la pure tradition grecque, et d'ailleurs il nous semble définir mieux qu'un autre le genre de mérite qui caractérise l'*Oreste*. C'est en effet par la justesse des accords, par la proportion et l'harmonie entre les principes de l'inspiration et les moyens d'exécution employés, que cette belle figure réussit à nous

émouvoir aussi sûrement qu'à nous séduire ; c'est par là qu'elle s'isole de la plupart des sculptures appartenant à l'école moderne, où l'on trouve tantôt un *naturalisme* sans dignité, tantôt une correction sans idée, tantôt enfin des prétentions *idéalistes* sans une connaissance sérieuse du métier. Pour exprimer chez Oreste l'épuisement des forces, Simart n'a pas entendu sacrifier la beauté physique ni matérialiser plus que de raison la défaite de l'âme, en donnant au corps une apparence maladive. Un reste de tension dans les muscles, une sorte de frémissement mal apaisé, accusent suffisamment les récentes douleurs de la chair, et confirment ce que nous ont appris déjà les traits du visage, ces yeux à demi-clos sous des sourcils qui se contractent encore, ces lèvres entr'ouvertes comme pour murmurer une dernière plainte ou une dernière supplication. Du reste, aucune dépression exagérée dans les contours ou dans le modelé des membres, aucun détail malséant, aucune pauvreté de style sous prétexte d'exactitude. Tout vaincu qu'il est par la souffrance, le corps de ce beau jeune homme garde sa noblesse et sa grâce. Les muscles de la poitrine, largement et savamment divisés, comme dans la statue antique d'*Achille*, comme dans cette autre figure d'*Oreste debout auprès d'Électre* que l'on voit au musée de Naples, et dont Simart s'est probablement souvenu, les épaules souples et robustes, l'élasticité, la finesse des attaches, tout atteste la jeunesse et la vigueur ; tout est traité avec un sentiment épique de la forme, avec un goût et une fermeté de dessin irréprochables.

S'il fallait choisir un terme de comparaison parmi les statues modernes que les caractères de la pratique ou l'analogie des sujets semblent rapprocher de celle-ci, peut-être ne trouverait-on à mettre en regard de l'*Oreste* de Simart que le *Pyrrhus* de Bartolini. Même science, même ampleur

dans l'exécution, même soumission aussi aux exemples du passé. Seulement, sous des dehors empruntés à l'art antique, une originalité intime, quelque chose de personnel et de récent anime l'œuvre du maître florentin, en renouvelle l'esprit et en vivifie le style. Cet accent d'indépendance secrète, de vie propre, fait un peu défaut dans l'œuvre de l'artiste français. Il n'y a que justice à la louer comme un morceau achevé au point de vue du goût et du savoir ; on ne peut sans excès de bienveillance, l'admirer à titre de révélation formelle, d'expression parfaitement imprévue du beau. L'*Oreste* est, si l'on veut, un chef-d'œuvre de discernement, d'inspiration mesurée, de convenance en toutes choses : ce n'est pas un chef-d'œuvre dans le sens absolu du mot, parce qu'il y manque ce qu'on pourrait appeler l'enveloppe individuelle, ce vernis suprême du sentiment qui est aux produits de l'art ce qu'est le duvet au fruit ou le parfum à la fleur.

Ainsi, dans cette composition tout antique en apparence, dans ce marbre où le fond et la forme semblent ne nous parler que de la Grèce et des modèles qu'elle nous a légués, l'instinct national se trahit encore et se greffe sur les doctrines empruntées qu'on voudrait faire prévaloir. La raison, cette muse par excellence de l'art français, vient, au risque de la refroidir quelquefois, conseiller la verve du ciseau et proposer des accommodements, des sacrifices même, là où on avait rêvé peut-être des audaces manifestes ou un archaïsme sans merci. Né dans un autre pays, dans la patrie de Bartolini par exemple, le sculpteur de l'*Oreste* eût probablement osé s'abandonner davantage, et, les priviléges d'une organisation italienne aidant, il eût su donner à son travail une finesse plus pénétrante, l'empreinte d'une poésie plus vive, plus alerte dans ses allures; mais il n'appartenait

qu'à un artiste français de procéder avec cette sagesse, et de concilier dans une aussi exacte mesure toutes les exigences de la vérité et du goût.

Les bas-reliefs en forme de frises et de médaillons qui décorent la galerie du château de Dampierre ne peuvent que confirmer l'opinion que la statue d'*Oreste* nous a donnée du talent de Simart. Même habileté dans le choix et l'arrangement des lignes, dans l'exécution de chaque morceau, mais aussi même correction un peu trop prévue, même docilité trop opiniâtre à l'autorité des exemples consacrés. Il faut en convenir toutefois, si, dans cette nouvelle tâche, la part de l'invention proprement dite semble le plus souvent à peu près sacrifiée, les conditions mêmes et la destination du travail justifieraient ici mieux qu'ailleurs cette abdication de l'imagination et de la volonté personnelles. Quel était en effet le thème proposé au talent de Simart? Il ne s'agissait plus, comme dans la composition de l'*Oreste,* de traiter un sujet neuf, foncièrement humain sous son étiquette mythologique, et de modeler une figure sans corrélation nécessaire avec les objets environnants : il s'agissait de retracer sur les voûtes d'un sanctuaire dédié à l'art antique une suite de scènes conformes aux monuments réunis dans ce riche musée, et de représenter encore une fois, après la foule des statuaires grecs, des graveurs en médaille et en pierre fine, après les artistes de tous les siècles et de toutes les écoles, l'*Age d'or* et l'*Age de fer*, *Vénus* et *Pandore*, *Cybèle* et les *Trois Parques*, et autres sujets ou figures expressément symboliques. Ajoutons que, dans la même salle et au-dessous des bas-reliefs sculptés par Simart, quelques-uns des sujets confiés au ciseau du statuaire avaient été aussi acceptés par M. Ingres, et que d'autres images de l'âge d'or et de l'âge de fer devaient, sous le pinceau du

maître, achever de consacrer ces murs. Comment soutenir un pareil voisinage en se fiant à ses propres forces? Le plus sûr n'était-il pas de décliner personnellement la lutte, ou tout au moins d'abriter sa responsabilité sous l'autorité des anciens modèles, consultés de près et fidèlement reproduits? C'est le parti que prit Simart, non pas à la dérobée et en cherchant à dissimuler ses emprunts, mais au contraire en proclamant lui-même, comme le faisait André Chénier pour un autre ordre de travaux, à quelles sources il avait puisé, quelles leçons il avait suivies.

Qu'on ne s'exagère pas néanmoins la part qui revient dans les bas-reliefs du château de Dampierre aux œuvres et aux exemples d'autrui. Si la *Vénus* portée par un cheval marin, si *Saturne* et *Janus*, ou la figure de *Cybèle* assise, sont des reproductions presque textuelles de pierres gravées antiques, de même que *Thésée terrassant le Minotaure* et *Triptolème monté sur le char ailé de Cérès* procèdent directement de certaines peintures des vases grecs, — les deux scènes qui symbolisent l'âge de fer, et surtout les deux compositions, la *Moisson* et les *Vendanges*, où sont résumées les joies sereines de l'âge d'or, portent moins ouvertement ce caractère d'imitation. Bien souvent il n'y a d'imité ici que le style, et l'on pourrait citer plus d'une intention ingénieuse, plus d'un épisode gracieux, pathétique même, où les maîtres de l'art antique n'auraient rien à revendiquer. Elles appartiennent, par exemple, très-légitimement à Simart, ces figures de deux jeunes époux qui, dans le bas-relief de la *Moisson*, marchent en échangeant des paroles d'amour au premier rang du cortége rustique, et cette placide image de la jeune mère assise avec son enfant endormi à l'arrière du char où s'entassent les gerbes. N'y a-t-il rien de plus qu'un souvenir des frontons des temples d'Égine et d'Athènes

dans ces combattants qui personnifient la *Guerre*, dans ces deux groupes placés à chaque extrémité de la composition et représentant, l'un un vieillard et une femme qui se cramponnent avec toute l'énergie du désespoir à l'autel d'où ils vont être arrachés, l'autre une mère disputant sa fille à la convoitise des vainqueurs ? Pour peu que l'on étudie au surplus le caractère d'abnégation intelligente et la savante sincérité de l'entreprise tentée par Simart, pour peu que l'on rapproche de ce travail d'assimilation d'autres travaux où l'on a prétendu aussi faire revivre les mœurs de l'art antique et s'en approprier les termes, il sera facile d'apprécier ce qu'une pareille restitution des anciens monuments a, au fond, de rare et de méritoire. Il n'en va pas en effet des bas-reliefs sculptés par Simart comme des tableaux grecs ou romains renouvelés de David, comme des pièces de théâtre taillées sur des patrons de seconde main, et dans lesquelles la poésie antique, tamisée pour ainsi dire à travers la rhétorique des grands tragiques français, ne laisse d'autre résidu que quelques solennels couplets de facture, un style pompeusement aride et l'image effacée d'une action. Simart, tant s'en faut, n'est dans le domaine de la statuaire ni un Drouais, ni un Luce de Lancival. Au lieu de demander les secrets de la beauté pittoresque à une peinture académique ou le style d'un texte original à une traduction, il consulte ses oracles en face, les interroge de vive voix, et ne leur marchande pas l'obéissance directe. Sa manière austère, mais non conventionnelle, érudite, mais non pédantesque, n'a rien de commun avec cette tradition prétendue classique à laquelle ce qui manque le plus est précisément l'intelligence de la beauté grecque. On pourra reprocher aux œuvres de Simart, et en particulier aux bas-reliefs du château de Dampierre, leur apparence un peu trop archéologique ;

on y verra peut-être un défi presque hautain à nos inclinations modernes, un parti pris de rupture violente avec l'idéal familier que tous plus ou moins nous caressons aujourd'hui : personne, en tout cas, ne sera tenté d'accuser la médiocrité de la pratique et, le système une fois admis, d'en juger l'application incomplète ou d'en dédaigner les résultats.

L'imitation du style antique, légitime dans le travail que nous venons de mentionner, l'était-elle aussi sûrement dans un autre travail d'une destination toute différente? L'emploi du nu, des allégories païennes, était-il le moyen d'expression à choisir pour la représentation d'événements appartenant à notre siècle et pour la décoration d'une sépulture chrétienne? En un mot, pouvait-on traiter les bas-reliefs du tombeau de Napoléon Ier dans le même goût et conformément aux mêmes principes que s'il se fût agi de sculpter le tombeau d'un Périclès ou d'un Alexandre? La question est complexe, et nous écarterons un moment ce qui concerne l'histoire et le costume pour examiner la signification morale et mesurer la portée du système adopté par Simart : système faux, à notre avis, et que nous condamnerions sans réserve s'il fallait le juger seulement au point de vue religieux, parce que, envisagé ainsi, il aboutit à un contre-sens, ou, si l'on veut, à une amphibologie d'autant plus fâcheuse, que le lieu où elle est commise la permet ou l'excuse moins.

De deux choses l'une en effet : ou cette église catholique est le temple de la gloire humaine, — et alors pourquoi des autels et des prières? ou bien voici le sanctuaire où gît sous l'œil de Dieu la dépouille d'un chrétien, — et alors pourquoi ces réminiscences mythologiques, ces défroques du vieil Olympe, ces outrages presque aux mystères que l'on célèbre à deux pas de ce tombeau? On objectera peut-être

certains exemples littéraires, certaines libertés admises dans le domaine de la poésie et constituant parfois une contradiction semblable entre l'orthodoxie des intentions et le paganisme de la forme; mais on ne saurait comparer aux fictions qui ne s'adressent qu'à notre esprit des fictions définies et palpables, on ne saurait accepter et absoudre le mensonge de fait aussi volontiers que l'allusion métaphysique. Que dans un ouvrage tout d'imagination, dans un poëme comme *la Divine Comédie,* tel nom étranger au calendrier chrétien personnifie cependant un point de la foi chrétienne, que Minos devienne le justicier de Jésus-Christ, et Caron l'ange qui conduit les âmes au seuil du divin tribunal, on peut à la rigueur s'accommoder de ces licences, parce qu'elles servent, non pas de vêtement, mais d'étiquette à des idées, et qu'elles se produisent dans une sphère où nos sens n'ont ni moyen de contrôle ni accès. Supposez au contraire un tableau d'église où ces idées se résoudraient en personnages armés de leurs attributs mythologiques, où l'on verrait de ses yeux ce que l'on n'a fait que pressentir ailleurs : on sera justement choqué de ce pêle-mêle d'images chrétiennes et de souvenirs du paganisme, comme on est surpris pour le moins, en face des bas-reliefs du tombeau de l'Empereur, de rencontrer presque côte à côte *Vulcain* et l'*Église catholique*, ou de trouver la tiare pontificale en pendant au pétase ailé de Mercure. Enfin, pour justifier la prédominance de l'élément héroïque sur l'élément religieux dans la composition de ces bas-reliefs, dira-t-on qu'il s'agissait avant tout de glorifier la mémoire du puissant génie qui a conquis et gouverné le monde? Mais les symboles chrétiens eussent rehaussé la majesté du sujet, bien loin de l'humilier ou de la compromettre. Supprimez le signe rédempteur de la croix : il n'y a plus ici que des reliques

muettes, en ce sens qu'elles dorment environnées seulement des souvenirs de la terre et de l'appareil d'une puissance éteinte. Sanctifiées au contraire par la croix, elles s'animeront pour nous parler du ciel et de la miséricorde divine, nécessaire aux héros comme aux créatures les plus humbles, à ceux qui ont fini dans toute la splendeur de la renommée humaine aussi bien qu'aux morts ignorés.

Simart nous semble donc avoir commis une faute grave contre le goût et, qui pis est, contre la moralité même de son sujet, tantôt en associant des images symboliques qui se démentent entre elles, tantôt en substituant absolument les formules de la tradition profane à l'expression religieuse que commandaient le monument et le lieu. Il ne suit pas de là que l'on doive réprouver aussi, en tant que style historique, le style choisi par Simart, et cette intervention du nu ou du costume antique dans la représentation de faits modernes. Si, au lieu d'un tombeau, il se fût agi seulement d'élever un monument commémoratif des événements qui ont illustré le règne de Napoléon Ier, ces formes d'expression empruntées à une langue morte, mais intelligible à tout le monde, nous paraîtraient aussi opportunes, aussi bien appropriées au sujet que les formes invariables du passé employées dans les inscriptions pour perpétuer les souvenirs du présent. Cependant, dira-t-on, les termes du programme étaient précis. En les interprétant à sa guise, en supprimant ici les signes caractéristiques et la physionomie même de nos mœurs, on courait le risque de fausser le sens précis de chaque scène, ou tout au moins d'aboutir à l'équivoque. Le moyen, par exemple, de figurer l'*Établissement de la Cour des comptes* ou la *Création du Conseil d'Etat* en groupant des hommes sans costume officiel ou même sans costume d'aucune sorte? Comment pourrons-

nous reconnaître l'*Organisation de l'Université* là où les cinq Facultés nous apparaîtront vêtues à la façon des Muses, et les lycéens aussi dévêtus que des gymnastes? Rien de moins facile en effet ni de plus déplacé, si l'office de ces bas-reliefs eût été, comme celui de certains tableaux d'histoire, de reproduire le fait proprement dit et de nous donner le procès-verbal de telle scène, les portraits authentiques de tels personnages connus et nommés. L'esquisse du *Serment du jeu de paume*, où David s'est plu à transformer les députés du tiers état en spécimens de myologie, prouve assez le non-sens ou le ridicule de la science à outrance en pareil cas; mais le travail confié à Simart n'avait ni les mêmes conditions, ni les mêmes exigences strictement historiques. L'essentiel n'était pas de nous montrer, à côté de l'Empereur et sous une apparence conforme de tous points à la réalité, les hauts fonctionnaires qui l'ont aidé dans l'accomplissement de ses desseins, encore moins les objets d'habillement ou le mobilier de son époque. Ce qu'il importait de définir bien plus que les traits et les costumes de Cambacérès ou de Fontanes, c'était le principe et l'objet des institutions nouvelles, c'était la pensée même qui avait créé le Conseil d'État ou réorganisé l'Université. Quoi de plus naturel dès lors et de mieux en rapport avec la grandeur de ces institutions que d'en résumer l'esprit en quelques traits au-dessus du fait matériel et de la vérité passagère? Quoi de plus légitime que de faire prévaloir les idées éternelles de progrès et de justice sur l'expression de quelques coutumes particulières à une époque, l'exactitude morale sur la fidélité aux dates, et, comme le dit avec raison M. Eyriès, les formules « d'une convention, mais d'une convention trente fois séculaire, » sur la transcription littérale de la réalité contemporaine? Non, quoi qu'on ait prétendu à ce propos,

le parti pris par Simart dans la composition et le style des bas-reliefs du tombeau de l'Empereur n'est ni un malencontreux caprice archéologique, ni un mensonge gratuit de l'artiste pour sortir d'embarras et dissimuler sa déconvenue en face d'une tâche toute nouvelle pour lui. C'est au contraire un choix judicieux, le résultat d'une appréciation sincère et raisonnée. Il faut louer celui qui a pris cette résolution d'avoir su ainsi sacrifier une véracité aride à l'éloquence, l'effigie matérielle à l'image, et les détails spéciaux, qui n'eussent mis en lumière que quelques particularités de notre histoire, aux caractères plus généraux, à la signification tout humaine de l'ensemble.

Les dix bas-reliefs qui, avec la statue de l'empereur Napoléon, constituent la part faite à Simart dans la décoration de la crypte des Invalides, n'ont pas été tous sculptés par lui. Il en est quelques-uns dont il a dû, faute de temps, confier l'exécution à des mains étrangères ; mais la disposition de toutes les parties de ce vaste travail lui appartient en propre, et si la critique court le risque de se méprendre parfois sur le nom du vrai coupable, en relevant çà et là quelques inégalités dans la pratique, quelques imperfections dans le modelé de certains corps, elle est sûre du moins de s'adresser à qui de droit en louant partout la majesté de l'ordonnance et la justesse des intentions.

Pour relier entre eux les fragments de l'épopée qu'il avait à écrire sur ces murs, pour imprimer à ces épisodes divers un caractère d'unité et de symétrie, Simart a eu l'heureuse idée de faire de la figure de l'Empereur le centre invariable et comme le pivot de chaque composition. A droite et à gauche de cette figure, assise le plus souvent et exprimant par le calme de l'attitude et du geste la puissance sûre d'elle-même, l'auguste sérénité du génie, des groupes d'hommes

et de femmes, distribués dans un ordre régulier sans monotonie, symbolisent les grandes pensées que Napoléon médite ou les lois qu'il vient d'édicter. Ainsi, dans l'*Établissement de la Cour des comptes*, — sujet difficile et cependant un des plus heureusement traités, — la Fraude, l'Erreur et l'Imposture sont personnifiées par trois figures de femmes qui essayent en vain de s'approcher du trône impérial, tandis que, du côté opposé, l'Exactitude, la Vérité et l'Ordre s'abritent sous la main protectrice du souverain et, à sa voix, s'apprêtent à réprimer ou à prévenir les abus. Ailleurs, dans la *Création de l'ordre de la Légion d'honneur*, un soldat découvrant fièrement sa poitrine cicatrisée, un homme vieilli dans l'étude, se mêlent aux figures allégoriques de la Poésie et des Beaux-Arts, pour venir recevoir la récompense décernée à tous les genres de mérite, le titre qui confond dans les rangs d'une même noblesse tous les courages et tous les talents. — Rien de mieux, répondra-t-on peut-être, mais il n'y a en tout cela qu'un médiocre effort d'imagination. Tout n'aura pas été dit, et dit dans les meilleurs termes, parce qu'on aura fait intervenir l'Erreur avec son bandeau ou l'Imposture avec son masque sous forme d'allusions aux fournisseurs concussionnaires et aux comptables infidèles. Il n'était pas non plus fort méritoire, pour personnifier les arts et les lettres au temps du premier empire, de mettre, suivant la coutume, un maillet aux mains de la Sculpture, une lyre aux mains de la Poésie. Le style de l'œuvre une fois donné, le premier venu en eût imaginé autant. — Sans doute, et nous ne savons pas plus de gré qu'il ne faut à Simart d'avoir suivi sur ce point des usages depuis bien longtemps consacrés; mais un autre que lui probablement n'eût pas su tirer un aussi bon parti de ces ressources banales et rajeunir, comme il l'a fait, ces vieux

emblèmes, ces allégories décrépites, par la vigueur ou la bonne grâce de l'exécution, par la justesse ou l'ampleur de la mise en scène. Un autre n'eût pas, comme lui, compris et restitué le vrai sens de ces modèles, si universellement proposés, si rarement étudiés avec l'attention et la sincérité qui conviennent. Les exemples de l'antiquité sont en apparence familiers à tout le monde; la vénération traditionnelle pour les monuments de l'art grec a suscité et suscite chaque jour une foule d'imitateurs. D'où vient pourtant que si peu nous donnent autre chose que des imitations mensongères où les dehors peuvent être plus ou moins adroitement parodiés, mais où rien n'a passé de la force et de la beauté intimes qui animent les œuvres originales? C'est que ces prétendus disciples de l'art antique se contentent de s'en faire les plagiaires; c'est que, sous leur ciseau ou sous leur pinceau paresseusement actif, les faciles contrefaçons se multiplient et non les interprétations studieuses, les simulacres et non les images fidèles. De là, pour nos yeux et pour notre esprit, une satiété telle, qu'à peine essayons-nous de distinguer entre ces œuvres mort-nées et celles où les principes et les inspirations antiques revivent effectivement. Faudra-t-il pour cela que les artistes de notre temps renoncent à l'emploi de certaines formules consacrées, à la reproduction de certains types d'une excellence reconnue? De ce que l'architecture moderne, par exemple, a souvent abusé des ornements grecs ou romains, doit-on inférer que les oves ou les triglyphes ne sauraient désormais intervenir dans la décoration de nos monuments? La conclusion ne serait ni mieux motivée ni plus juste en ce qui concerne les modèles fournis par la statuaire antique et le profit à en tirer aujourd'hui. Ces modèles, on a le droit et le devoir de les imiter, mais à la condition d'en extraire la substance et la moelle

même, au lieu d'en dérober seulement l'enveloppe et d'en transcrire les apparences. Les études de l'antique sont les *humanités* de l'art. C'est peu de n'y puiser que de simples leçons de calligraphie pittoresque ou des phrases toutes faites pour s'autoriser souvent à ne rien dire. Il faut y chercher mieux que cela; il faut, à l'exemple de Simart, demander à ces études des secrets plus précieux et une correction moins vulgaire. Le sculpteur des bas-reliefs du tombeau de l'Empereur s'est approprié, aussi bien que la correction du style, la pensée même, le goût, les saines habitudes de l'art grec. Son œuvre, à ce titre, mérite de figurer, sinon parmi les créations originales, du moins parmi les travaux les plus sérieux de notre temps. Qui sait même? peut-être trouvera-t-on qu'il est plus malaisé et plus louable de renouer ainsi de hautes traditions que de se hasarder à la poursuite d'une forme d'expression nouvelle; peut-être, au milieu des incertitudes et des fantaisies maladives qui tourmentent l'école contemporaine, le plus sûr est-il encore de se retrancher dans le passé, et, pour échapper à ce désarroi des croyances, de remonter jusqu'aux époques de foi unanime et de robuste tranquillité.

Dans cet examen des travaux de Simart, nous avons omis plus d'une œuvre qui se recommande pourtant, soit par son propre mérite, soit par l'importance de la tâche, soit enfin, — comme la restitution de la Minerve du Parthénon, — par un caractère et des procédés d'exécution exceptionnels. Nous n'avons rien dit ni d'une statue de la *Poésie épique* placée dans la bibliothèque du palais du Luxembourg, ni d'un groupe pour la salle du Trône dans le même palais, — l'*Art demandant ses inspirations à la Poésie,* — ni d'une figure allégorique, la *Ville de Paris*, pour le berceau du prince impérial : figure charmante, d'une expression toute

maternelle, et dont le délicat sourire semble glisser des traits du visage sur les formes souples du corps et animer jusqu'aux plis de l'ajustement. Si dignes qu'elles soient du sculpteur de l'*Oreste*, ces statues et plusieurs autres encore ne serviraient qu'à grossir la liste des travaux qu'a laissés Simart; elles ne montreraient pas sous un jour nouveau un talent dont les spécimens que nous avons essayé d'analyser donnent suffisamment la définition et la mesure. Quant à la *Minerve*, les questions qu'elle soulève intéressent l'archéologie plus directement encore que l'art proprement dit, et ces questions ont été discutées par un juge des mieux autorisés en pareille matière[1]. Il faut bien ajouter que dans ce travail la seule partie qui ne porte pas le caractère formel d'une restitution, le bas-relief du piédestal représentant *Pandore s'éveillant à la vie*, est, à notre avis, un morceau faiblement conçu et, fort contrairement aux coutumes de ce ciseau, traité avec une grâce molle, avec une adresse mignarde qui rappelle la manière de Canova. Simart, dit-on, avait une prédilection particulière pour ce bas-relief, et le fait peut nous étonner, bien que les artistes d'ordinaire les plus difficiles pour eux-mêmes aient eu quelquefois de pareilles faiblesses paternelles. Ce qui nous surprend davantage, c'est que cette faiblesse ait été partagée par des esprits moins naturellement prévenus, et que ceux-là mêmes qui s'étaient montrés le plus sévères pour l'ensemble du travail n'aient trouvé que des paroles d'indulgence ou d'éloge pour un détail qui, mieux que tout le reste, eût donné prise à la critique et légitimé le reproche.

Le silence que nous avons cru devoir nous imposer en

[1] Voyez *la Statuaire d'or et d'ivoire*, par M. Beulé, *Revue des Deux-Mondes*, février 1856.

face des œuvres secondaires de Simart, nous l'avons gardé aussi en ce qui concerne les particularités biographiques. Le mieux que nous eussions pu faire sur ce point eût été de transcrire les pages du livre de M. Eyriès, et d'ailleurs, sauf dans la période des débuts, la vie de Simart n'offre rien que de régulier, de paisiblement studieux, de favorisé à tous égards. Une fois, il est vrai, à l'occasion des travaux du tombeau de l'Empereur, travaux répartis d'abord entre plusieurs artistes et confiés ensuite, en vertu d'un principe beaucoup plus sage, au talent d'un seul, quelques difficultés assez graves, quelques accusations amères vinrent compliquer pour un temps cette existence et en altérer le calme habituel; mais, hormis ce court moment de luttes et de malentendus pénibles, Simart ne connut que des jours exempts des vicissitudes qui trop souvent entravent ou retardent la marche du talent. Les tâches les plus importantes, les récompenses les plus hautes qu'un artiste puisse ambitionner, il les obtint de bonne heure et sans avoir à recourir aux sollicitations, aux démarches dont le mérite ne dispense pas toujours. Heureuse carrière que la sienne, mais avant tout carrière honorable et bien remplie; vie brillante, à n'en considérer que les dehors, mais au fond vie sérieuse et probe, invariablement consacrée à l'étude, aux affections de la famille, à toutes les honnêtes passions! Il ne nous appartient pas, à propos des sentiments qui ont animé Simart jusqu'à la fin, de parler de ceux qu'il avait inspirés autour de lui et qui lui survivent, saintement dévoués à sa mémoire. Nous n'irons pas troubler une grande douleur dans le silence de l'asile où elle se recueille, ni essayer d'attirer des regards humains sur une existence qui ne veut être vue que de Dieu. Qu'il nous soit permis de dire seulement qu'aux pieux regrets qui alimentent cette vie cachée d'au-

tres regrets s'associent, dont l'unanimité même est à la fois un hommage au passé et un symptôme des inquiétudes du présent. Depuis que Simart, victime d'un accident misérable, a disparu dans la vigueur de l'âge et du talent, tous ceux que préoccupe l'honneur de notre école ont compris quel noble soldat la mort venait d'enlever à la cause de l'art sérieux, quel vide elle laissait dans des rangs déjà bien éclaircis.

Nous le répétons, aux œuvres de Simart, si habiles qu'elles fussent, il manquait l'autorité tout à fait personnelle, et cette expression de haute franchise qui subjugue l'imagination avant même de persuader l'esprit; mais son grave et pur talent avait au moins le caractère d'une protestation utile contre les envahissements d'une facile industrie, contre les petites ambitions et les petites ruses, contre tout ce qui, directement ou non, tend à dénaturer la fonction de l'art ou à le rabaisser au niveau d'un métier. Peu d'artistes de notre temps ont poussé aussi loin que Simart et ont aussi religieusement gardé le respect du devoir, la conviction et le zèle du bien. Toutefois, sans prétendre remettre en question certaines lois générales imposées, en matière d'esthétique, à toutes les consciences et nécessaires à toutes les doctrines, on peut se demander si le bien tel que le comprenait et le pratiquait le sculpteur de l'*Oreste*, des bas-reliefs du château de Dampierre et de la crypte des Invalides, est désormais la fin unique des aspirations légitimes, le seul objet des efforts permis. Le talent de Simart nous donne-t-il le dernier mot des conditions qui doivent régir la sculpture moderne, la mesure exacte des franchises qui lui sont laissées, et d'autres talents contemporains de celui-là peuvent-ils, en poursuivant un idéal quelque peu différent, réclamer les mêmes droits à l'estime et les

mêmes titres au succès? C'est ce qu'il reste à examiner.

De tout temps en France, depuis la renaissance jusqu'au siècle où nous sommes, l'étude de l'antique a été tenue en honneur et considérée par les statuaires comme la source d'où découlent les progrès les plus sûrs dans la science du beau. Durant la brillante période que inaugurent Michel Colomb, Jean Juste, Pierre Bontemps, bien d'autres excellents artistes encore, et qui, après avoir reçu de Jean Goujon sa consécration définitive, va se clore à peu près avec l'époque où Jacques Sarazin cesse de travailler, les exemples de l'art italien exercent, il est vrai, sur la manière de nos sculpteurs une influence considérable; mais cette influence n'est pas, à beaucoup près, si absolue, qu'elle absorbe l'autorité d'exemples plus dignes de vénération encore. Le style italien et le style antique, conciliés avec une sagacité toute française dans les œuvres appartenant à cette belle époque, leur donnent à la fois une majesté et une finesse qui en attestent clairement les origines. Depuis les tombeaux de Saint-Denis, de Nantes et de Tours jusqu'aux bas-reliefs de la fontaine des Innocents, jusqu'aux *cariatides* de Sarazin dans la cour du Louvre, combien de monuments pourrait-on citer où il n'est pas difficile de reconnaître l'empreinte d'un esprit d'imitation aussi bien informé au fond que mesuré et délicat dans la pratique! Plus tard, cette délicatesse disparaît en partie pour faire place à une expression plus vigoureuse de la vie, à une recherche plus assidue de la force et du mouvement, sauf à rencontrer parfois l'agitation : les souvenirs de l'antiquité demeurent néanmoins, en dépit des préoccupations nouvelles. Ce ne sont pas certes les modèles auxquels Jean Goujon s'adressait de préférence qui instruiront le puissant ciseau de Puget; mais certains monuments, chers autrefois à Michel-Ange, seront consul-

tés de près par le sculpteur du *Milon*, de l'*Hercule*, du *Saint Sébastien*, et, quelle que soit en apparence la fière indépendance de cette manière, elle ne fait encore que continuer sous d'autres formes les studieuses traditions qui avaient inspiré les entreprises précédentes. Enfin, lorsque la révolution commencée dans un juste désir du progrès s'achève dans l'aberration et dans la licence, lorsque l'Algarde, le Bernin et leur séquelle ont popularisé partout la manie de la sculpture pittoresque et du style tourmenté, c'est en France, et en France seulement, que survit un peu de respect pour le bon sens et pour les enseignements du passé. C'est dans notre école que s'est réfugié ce qui subsiste encore de science saine, de doctrine consacrée, de goût classique, et qu'au milieu même de ce naufrage de l'art quelques talents surnagent, guidés, sinon par une étoile assez radieuse pour les conduire au port, au moins par une lueur à demi voilée qui leur permet de louvoyer entre les écueils. Survient David, et avec lui la fin des hésitations et des scrupules. Sous le règne de ce réformateur universel, la statuaire, aussi bien que la peinture, entre ouvertement et persiste dans une voie d'imitation à outrance, dans un système d'archaïsme aussi inflexible, aussi impitoyable qu'avaient été désordonnés le mouvement en sens contraire dont les artistes italiens s'étaient faits les promoteurs, et les entraînements auxquels notre école avait résisté de son mieux. Ici, nul effort, nulle velléité même de résistance. Pour tous les sculpteurs comme pour les peintres, le culte des anciens monuments est devenu un point de foi plus rigoureux, un moyen de salut mieux assuré que la croyance aux vérités directes et naturelles. On dirait qu'à leurs yeux la forme animée est bien moins un modèle dont le ciseau a le devoir de figurer l'image qu'un prétexte pour simuler certains

procédés d'exécution et pour reproduire certains types créés par la main des hommes.

La religion de l'antique n'a donc pas cessé, bien qu'avec des alternatives diverses, de rencontrer des disciples dévoués parmi les artistes de notre pays. Dans ce zèle d'imitation néanmoins, les préférences pour l'art romain sont sensibles, et cela peut s'expliquer par la richesse de nos musées en monuments des époques impériales comme par la rareté des chefs-d'œuvre de l'art grec publiquement proposés à l'étude avant le temps où nous vivons. Peut-être aussi faut-il attribuer la prédilection des sculpteurs français pour la statuaire romaine à une affinité secrète entre les principes que celle-ci résume et les tendances instinctives, le génie même de l'art national. Notre école de sculpture, la plus savante d'ailleurs et la plus riche des écoles modernes à partir de la seconde moitié du seizième siècle, — sans parler des gages fort significatifs qu'elle avait donnés déjà vers la fin du treizième, — notre école de sculpture se distingue en général par le goût du vrai, par l'intelligence de la physionomie et du caractère personnel, bien plutôt que par le sentiment de la beauté idéale. De là son excellence dans l'art du portrait et cette suite non interrompue de belles œuvres en ce genre, depuis la statue de l'*amiral Chabot* jusqu'au *Voltaire* de Houdon. Or, avec un style et des moyens d'exécution différents, la sculpture romaine procède d'un fonds d'inclinations et de qualités analogues. Lors même qu'ils poursuivaient un autre objet que la science du fait et de la vérité positive, il était donc naturel que les artistes français choisissent la route la plus voisine de celle où ils avaient coutume de marcher et qu'ils prissent pour guides les maîtres de l'antiquité romaine, parce qu'ils n'avaient besoin pour les comprendre ni d'oublier complé-

tement leur propre langue, ni de renoncer aux habitudes innées de leur esprit. Sous David encore, c'est-à-dire au moment où la recherche de la pureté du style semble plus active et plus absolue que jamais, le mouvement de retour vers l'antiquité ne va guère au delà de cet *idéalisme* mesuré. Ce n'est qu'un peu plus tard, lorsque, au temps de la restauration, les épreuves en plâtre des marbres du Parthénon et la *Vénus de Milo* viennent prendre place dans les salles du Louvre, qu'une ambition nouvelle surgit au sein de notre école, et que l'art grec, étudié pour la première fois dans ses manifestations les plus hautes, suscite ou modifie quelques talents dont les œuvres se succèdent pendant vingt années environ : œuvres sages et correctes plutôt que décidément expressives, talents bien intentionnés, dont la manière de Cortot résume mieux qu'aucune autre les croyances et les nobles désirs, mais auxquels ont manqué, pour le plein succès de l'entreprise, cette audace dans l'assimilation, cette intelligence passionnée de la beauté grecque que le peintre d'*Œdipe* possédait déjà au commencement du siècle et qu'il allait achever de manifester, on sait avec quel éclat, dans l'*Apothéose d'Homère*.

Singulière coïncidence d'ailleurs : tandis que, un peu désabusée des exemples romains et des enseignements conformes popularisés par David, une partie de l'école française redoublait de zèle pour l'antique en vertu de cette désillusion même, et s'insurgeait, au nom de Phidias, contre la tradition académique, — un autre groupe d'insurgés, beaucoup plus radicaux, prétendait faire justice de toutes les traditions, quelles qu'elles fussent, et couper court aussi bien aux tentatives renouvelées de l'art grec qu'aux imitations de l'art romain. On sait ce qui advint de l'entreprise et les progrès entremêlés de beaucoup d'abus que, pour employer

le langage du temps, la réaction romantique détermina dans le domaine de la peinture, de la peinture de genre et de paysage principalement. La sculpture, à son tour, devait ressentir quelque chose de ces agitations, et comme le contrecoup de ce mouvement. Sans se faire ouvertement complice d'une doctrine qu'elle n'eût pu embrasser d'ailleurs qu'à la condition de se mutiler elle-même, et bientôt de se suicider, elle ne refusa pas toute concession aux exigences de l'esprit nouveau. On put même surprendre çà et là quelques symptômes d'imprudence, quelques témoignages de sympathie trop vive pour les principes qui prévalaient alors dans les œuvres des peintres; mais, en général, la réforme tentée ou plutôt acceptée par les sculpteurs, n'eut ni les empressements violents, ni les bruyantes promesses, ni les caprices d'une révolution. Tout se passa sans grand dommage pour l'ordre; tout se borna à des essais de conciliation entre les partis, à des efforts diversement heureux, pour élargir dans l'image du beau la part de la réalité, et pour associer au respect traditionnel de l'antique des sentiments plus jeunes, moins élevés quelquefois, mais, après tout, dignes encore de l'art et de notre école.

Deux artistes remarquablement habiles, Pradier et David d'Angers, personnifient bien ce système de transaction, ces accommodements entre les lois qui, de tout temps, ont régi la sculpture française, et les innovations qu'elle ne pouvait absolument rejeter sans s'exposer au danger de se voir punie de ses dédains par l'indifférence publique. Le premier, nous le disions en commençant, a eu le tort de pousser bien loin ses avances à la popularité; mais s'il est juste de réprouver le caractère de certaines intentions, l'agrément suspect de certaines formes du style dans les œuvres de Pradier, il n'y a que justice aussi à louer l'habileté, quelquefois su-

périeure, avec laquelle le sculpteur de *Psyché* et de *Sapho* a su exprimer la grâce sans excès d'abandon, la vie sans exagération pittoresque. Là même où rien ne se laisse pressentir d'une arrière-pensée de mauvais aloi, les habitudes de son ciseau sont, j'en conviens, des moins austères. Sous la main de Pradier, la beauté antique s'enjolive du charme un peu grêle, des détails de physionomie un peu subtils qui caractérisent la beauté moderne. Il n'en est pas moins vrai qu'un vif souvenir de la Grèce vit encore dans ces images, conformes en apparence aux goûts de notre temps et de notre pays. Sous ces dehors de facilité, sous cette science sans façon, on devine un talent plus studieux qu'il ne veut se montrer, et nourri en meilleur lieu qu'on ne l'aurait cru d'abord.

Moins adroit peut-être que Pradier au point de vue de la pratique, mais plus sérieux dans ses tendances et plus énergiquement inspiré, David d'Angers a fait preuve, surtout au commencement de sa carrière, d'une originalité véritable, d'une vigueur de sentiment presque magistrale. David avait d'un maître la sûreté du coup d'œil, l'aptitude à envisager la forme sous son aspect caractéristique, à discerner dans chaque type l'élément essentiel de beauté ou de force qu'il importe de dégager. Tant que cette vivacité d'impression en face de la nature fut réglée et contenue dans de justes limites par l'étude ou le souvenir des exemples de l'antiquité, les statues nues ou drapées, les médaillons et les bustes sortis de l'atelier de David honorèrent hautement l'artiste qui définissait ainsi, en même temps que son propre talent, les aspirations, les desseins, le programme de la nouvelle école. Par malheur, un moment vint où le frein si utilement imposé d'abord se relâcha pour céder bientôt tout à fait. A force de prétendre insister sur les vérités d'exception et d'accident,

David perdit presque le sentiment et la notion des vérités générales. A force de vouloir mettre en relief tel fait particulier, telle curiosité de physionomie ou d'habillement, il oublia jusqu'aux plus simples conditions de la beauté, de la vraisemblance même, jusqu'aux lois de la structure humaine et des proportions anatomiques. De là ces étranges *portraits* d'hommes voués aux travaux de l'esprit, où le développement du crâne dégénère en difformité monstrueuse, ces statues érigées sur les places publiques de Nancy, du Havre, de Dunkerque et de plusieurs autres villes, où, sous prétexte de sincérité, les bizarreries du costume moderne s'exagèrent aussi bien que l'irrégularité des traits ou les imperfections corporelles des héros. On aurait toutefois une fausse idée de la manière de David, si l'on en jugeait seulement sur ces témoignages excessifs. Bien que, au milieu de ses plus graves erreurs, le vigoureux talent de l'artiste se manifeste encore, bien que, dans le *fronton du Panthéon* par exemple, la figure allégorique, placée au centre de la composition, console, par la simplicité de l'aspect et la fermeté du style, le regard qu'ont affligé les groupes avoisinants, — c'est ailleurs, c'est dans les œuvres appartenant aux années qui précèdent ou qui suivent de fort près 1830, qu'il faut cherchercher les preuves et les vrais titres de ce talent. Ici le besoin de parler net n'aboutit pas à la manie des affirmations brutales, la haine d'un idéalisme conventionnel ne se traduit pas en pédantisme d'une autre sorte, en ostentation de la réalité. La mesure est exactement gardée entre l'abus de la fiction et l'abus du vrai; et, lors même qu'il n'en reproduit pas les habitudes extérieures et les types, David reste au fond le disciple de l'art grec. Il ne fait qu'en assouplir les règles en raison de nos mœurs et de ses propres instincts; il en modifie les termes, sans en renier pour cela ni les enseignements ni l'esprit.

Aujourd'hui comme par le passé, le culte de l'antiquité est, pour notre école de sculpture, un article de foi universelle, une sorte de religion de l'Etat qui défie les schismes et les attaques. Tous les sculpteurs contemporains s'entendent en principe et tombent d'accord sur ce point; malheureusement, auprès du plus grand nombre, il en est un peu de l'antique comme de la vertu dans l'ordre moral : chacun l'admire et la loue, elle se morfond à la porte de chacun. On se pique de vénération pour l'art grec, on affiche même dans la pratique les dehors de la conviction et du dévouement. Que faut-il penser cependant de ce zèle et de ces respects apparents? Jusqu'où va en réalité cette foi dans la tradition, et combien d'artistes, tout en protestant de leur amour pour l'antique, réussissent à prouver qu'ils en savent aimer mieux que les surfaces, et lui emprunter autre chose que des artifices de style ou de simples recettes d'exécution? Les uns continuent, avec une inaltérable bonhomie, de dépeupler l'Olympe, et de tailler, suivant les patrons accoutumés, les images des dieux et des déesses. D'autres, sans souci des conditions spéciales et des exigences de chaque sujet, n'ont qu'un type pour toutes les figures, un mannequin pour tous les costumes, et déguiseraient volontiers la *Vénus de Médicis* en héroïne du moyen âge, l'*Apollon du Belvédère* en apôtre, en maréchal de France ou en magistrat. D'autres enfin, pour s'isoler de la foule des imitateurs, se contentent de varier les termes de l'imitation et de faire main basse sur des exemples moins habituellement reproduits. Au lieu des marbres consacrés par l'admiration unanime, ils choisissent des morceaux connus surtout des érudits; au lieu des sculptures appartenant au temps de Périclès, ils copient les monuments d'une autre époque, et, quelques enjolivements archéologiques aidant, quelques

ornements empruntés à l'orfévrerie ou à la peinture s'ajoutant dans leur œuvre à l'archaïsme du ciseau, les voilà persuadés qu'ils possèdent les vrais secrets de l'art grec, parce qu'ils en ont ressuscité quelques procédés hors d'usage !

A côté de ces praticiens diversement actifs, mais également inutiles au progrès, bon nombre de sculpteurs, en fait d'antiquité, s'en tiennent à la théorie. Ils s'inclineront pieusement au nom de Phidias, sauf à consulter d'habitude Coysevox : ils n'auront pour les grands exemples de l'école attique que des paroles d'enthousiasme ; mais, s'ils se mettent à l'œuvre, c'est la réalité vulgaire qu'ils s'efforceront de transcrire, en enchérissant même sur les laideurs du modèle. Puis viennent les sculpteurs qui ne font de l'ébauchoir qu'un instrument de menue industrie, fabricants de statuettes, pourvoyeurs d'étagères, auxquels le titre d'artistes siérait aussi peu que celui de poëtes aux rimeurs de chansonnettes. Et cependant, en dépit de ces témoignages de lassitude ou d'impuissance, malgré tant d'éléments de scepticisme ou d'anarchie, notre école de sculpture n'a pas encore si bien démérité qu'on ne puisse citer, parmi les travaux qu'elle a produits dans le cours des trente dernières années, plus d'une œuvre éminente, plus d'une tentative digne de son passé. Si affaiblie qu'elle paraisse, elle lutte encore, et elle lutte victorieusement, pour garder sur les écoles étrangères sa vieille suprématie, et pour continuer les traditions qui l'obligent envers elle-même. Le *Jeune Pêcheur*, de Rude, placé maintenant au Louvre, dans une des salles consacrées aux anciens chefs-d'œuvre de la sculpture française, se soutient à côté de ces nobles monuments. Le *Danseur napolitain*, de M. Duret, cette figure d'un jet si heureux, d'une expression si gracieuse et si neuve, et l'*Improvisateur*, qui lui sert de pendant, auraient-ils rien à redouter d'un pareil voisinage ?

Le *Génie de la Liberté* et la *Leucothoé* de M. Dumont, le *Premier Secret* de M. Jouffroy, la *Pénélope* et la *Vérité* de M. Cavelier, l'*Eve* de M. Auguste Debay, le *Faune* de M. Lequesne, les statues plus récemment sculptées par MM. Moreau, Guillaume, Perraud et Loison, — de tels ouvrages, et plusieurs autres qu'il serait facile d'ajouter à cette liste déjà longue, prouvent assez que l'élévation du goût et la pureté du style n'ont pas cessé de trouver des représentants dans notre école. La sculpture de portrait, cette gloire de l'art français depuis trois siècles, est traitée, sinon avec la même aisance qu'autrefois, au moins avec une fine intelligence de la physionomie et de la vérité contemporaine ou historique. Sans parler de beaucoup de bustes successivement exposés au Salon, plusieurs statues, telles que le *Mirabeau*, le *Bailly* et le *Maréchal Gérard*, de M. Jaley, attestent que, dans cet ordre de travaux, l'habileté matérielle est aussi loin de faire défaut que l'aptitude à comprendre et à exprimer le caractère moral des modèles. Enfin, lorsque M. Barye consent à se soumettre aux exigences architectoniques en quelque sorte de la sculpture, lorsque, en reproduisant la nature avec la verve pittoresque que chacun sait, il n'abuse pas de cette verve même pour agiter plus que de raison les lignes, ou pour installer seulement la ressemblance physique là où il est nécessaire aussi de donner place à l'interprétation idéale, au langage calme de la forme révisée et épurée par l'art, — les œuvres de ce talent si remarquable dans le genre tout spécial qu'il a choisi achèvent d'assurer le premier rang à l'école de notre pays. En outre, elles ajoutent à nos propres richesses, dans le passé et dans le présent, des titres assez nouveaux, des témoignages d'originalité assez nets, pour qu'on soit aussi mal venu à accuser en ceci les doctrines immobiles de la sculpture française,

qu'on le serait à lui reprocher le dédain des règles et l'oubli de ses traditions.

Les écoles étrangères, depuis le commencement du siècle, avaient dû à la renommée de certains artistes une importance toute nouvelle, et quelquefois les plus vastes succès qu'ait obtenus la sculpture moderne. Aujourd'hui les écoles étrangères ne comptent plus que des hommes de talent, dont la réputation dépasse rarement les frontières du pays où ils travaillent. L'héritage du sculpteur danois Thorwaldsen, un moment recueilli par Fogelberg, n'appartient depuis la mort de celui-ci à personne, comme depuis la mort de Bartolini aucun sculpteur italien n'a réussi à remplacer ce savant maître dans sa situation de chef d'école. A Rome M. Tenerani, à Florence M. Dupré, ont, il est vrai, succédé à Bartolini, en ce sens qu'ils sont devenus, après lui, les deux talents les plus considérables de l'école italienne. Néanmoins le premier, malgré sa haute habileté et sa longue expérience, n'a pas acquis toute l'autorité d'un maître ; le second, après avoir débuté avec un grand éclat, n'a pas justifié toutes les espérances qu'avaient fait concevoir ses commencements. Quoi qu'il ait produit depuis lors, il demeure et peut-être demeurera-t-il longtemps encore ce qu'il était déjà il y a près de vingt ans, le sculpteur de l'*Abel*. Ni l'Angleterre, ni la Belgique ne trouveraient à opposer à nos statuaires des rivaux fort dangereux. Reste l'Allemagne, où, si l'on considère le nombre et l'importance matérielle des entreprises, la sculpture semble plus populaire qu'en aucun autre pays, mais où les maîtres font défaut comme ailleurs. L'école de Munich, en perdant Schwanthaler, s'est trouvée dépossédée du rang qu'elle occupait depuis plusieurs années, et c'est à Dresde maintenant, sous l'influence de M. Rietschell, à Berlin, auprès de M. Drake,

que les sculpteurs travaillent avec le plus d'assiduité et de succès. M. Rietschell, le plus célèbre aujourd'hui des statuaires allemands, a exécuté, entre autres ouvrages notables, le *Monument de Lessing* à Brunswick et le groupe fraternel de Gœthe et de Schiller à Weimar. Il achève en ce moment pour la ville de Worms un immense travail en mémoire de la réformation et de Luther. En Prusse, M. Drake a hérité en partie de la réputation dont avait joui Rauch, et partage l'autorité avec deux élèves de celui-ci, MM. Schievelbein et Blaëser, auxquels on doit les groupes qui décorent le pont du château royal de Berlin et les bas-reliefs du pont de Dirschau, près de Dantzig. Quels que soient d'ailleurs les mérites qui recommandent les œuvres des artistes que nous venons de nommer, ces œuvres ont en général un caractère expressément national et historique. L'image fidèle de tel personnage, la représentation de tel fait intéressant la gloire de l'Allemagne, tels sont le plus souvent l'objet et la signification des tâches accomplies de nos jours de l'autre côté du Rhin. Il n'y a rien là qui relève, à proprement parler, de l'idéal, rien qui accuse des préoccupations très-vives de l'antique et du beau, et l'on peut dire, sans vanité patriotique, que c'est presque uniquement en France que l'on essaye encore d'attribuer à la statuaire un rôle conforme aux principes les plus élevés et au sens le plus général de l'art.

Notre école de sculpture vit donc toujours et continue de faire ses preuves ; mais, il faut bien l'avouer, elle vit dans une atmosphère où la foule ne pénètre pas. Les gages qu'elle donne de talent et de constance, nous les laissons passer le plus souvent sans y attacher un autre prix qu'à ces travaux de pure érudition, à ces dissertations archéologiques ou philologiques dont il appartient à quelques rares

initiés d'apprécier l'à-propos ou de discuter la valeur. Rien de plus naturel. Par le temps qui court de dévotion à la photographie et d'appétits fort contraires à l'idéal en toutes choses, qu'avons-nous à faire d'un art qui s'obstine à nous prêcher le mépris de ce que nous aimons et le culte de ce que nous ne savons plus aimer? A quoi bon ces efforts de science pour galvaniser une langue morte, ou tout au moins pour ajouter quelques jours de vie à une doctrine condamnée, à des traditions expirantes? Aux yeux de la plupart d'entre nous, la sculpture, avec ses allures solennelles et sa signification austère, n'est plus dans nos mœurs. On peut la tolérer encore à titre de souvenir du passé, on peut de temps à autre s'intéresser à ces témoignages posthumes, à ces formes anciennes d'expression, de même que, par un reste de déférence ou d'habitude, on applaudit parfois une pièce de théâtre écrite en vers; mais, en matière d'art comme ailleurs, nous avons surtout le goût de la prose, et la sculpture n'étant rien moins que propre à nous satisfaire sur ce point, nous en abandonnons les produits à ceux qui, par curiosité d'esprit ou par état, se soucient encore du style poétique.

Il serait assez oiseux au reste, de plus il ne serait point juste d'accuser seulement en ceci les erreurs ou les défaillances de l'opinion. Que nous en soyons venus à considérer la sculpture à peu près comme un hors-d'œuvre dans le mouvement des idées actuelles, comme un inutile démenti aux humbles inclinations et à quelques faux progrès de notre époque, voilà qui est fâcheux assurément et fort peu excusable en principe. La faute n'en est pas toute à nous cependant, et, dans cette méprise où nous avons le tort de nous complaire, une part de responsabilité peut être attribuée à ceux-là mêmes qui en sont les victimes. On ne saurait blâ-

mer, tant s'en faut, les sculpteurs de prétendre résister à l'esprit d'aventure et de désordre qui travaille l'art contemporain. Ils ont le devoir de défendre à tout prix des principes qui intéressent aussi bien la dignité de leur talent que les conditions mêmes de la statuaire. Il ne faut pas cependant que les formes de cette résistance laissent soupçonner l'opiniâtreté et le parti pris là où doivent prévaloir le bon droit et le courage ; il ne faut pas que, de peur de se faire complice des abus, on se dispense de rechercher le progrès. Les sculpteurs aujourd'hui semblent trop facilement disposés à se retrancher dans cette réserve regrettable, dans cette force de volonté négative. Qu'ils se refusent aux concessions imprudentes, rien de mieux ; mais qu'ils consentent au moins à s'enquérir de nos besoins, qu'ils ne ferment pas systématiquement les yeux aux signes du temps, ne fût-ce que pour apprécier le péril et pour aviser aux moyens de le conjurer. Quels que soient le nombre et la valeur des talents qui l'honorent encore, notre école de sculpture a en somme une physionomie un peu effacée, parce que, à force de se défier des innovations, elle a trop souvent méconnu les nécessités du présent. Elle s'isole par là de notre école de peinture ou, pour parler plus exactement, de la peinture contemporaine, — ce mot « école » impliquant une idée de communauté dans les tendances et d'analogie dans les travaux qui ne serait ici rien moins que justifiée par les faits. De nos jours la peinture, malgré la diversité des œuvres, aura eu son caractère propre et sa part d'initiative ; elle aura marqué sa place dans l'histoire de l'art par des efforts bien souvent heureux pour marcher plus avant dans une voie déjà ouverte ou pour découvrir quelque route nouvelle. Depuis cet illustre disciple de l'antique et de Raphaël jusqu'à ce vaillant peintre sans maître et sans aïeux qui suc-

combait il y a quelques jours à peine, depuis M. Ingres jusqu'à Decamps, combien d'artistes éminents dont les talents ont perfectionné, rajeuni, transformé quelquefois la peinture française! Il n'en va pas ainsi de notre sculpture au dix-neuvième siècle. Elle se sera maintenue, non sans honneur, dans la sphère des idées prévues et des études consacrées, gardant en face des agitations et des menaces du dehors une attitude calme, et, pour ainsi parler, le silence de la résignation; mais elle se sera tue aussi là où il semble que la discussion eût été bonne. Elle a eu jusqu'ici le mérite de persister dans le bien, soit : a-t-elle tout fait pour connaître le mieux et pour nous en instruire? Le moment serait venu pour elle de se montrer à la fois plus curieuse et plus libérale. Nous ne lui demandons pour cela ni une transformation radicale, ni un coupable détachement des grands exemples du passé. Oui sans doute, l'étude de l'antique est et doit demeurer une loi nécessaire de la sculpture moderne, parce que l'antique est la plus haute expression du beau, et qu'en dehors du beau la sculpture n'existe pas. Oui, cela est certain aussi, la traduction de la forme par le ciseau a des exigences immuables, des règles qu'une fois trouvées, on ne saurait enfreindre sans avilir la majesté du corps humain et la majesté de l'art lui-même. Pourtant ce corps, si admirable que Dieu l'ait fait, est-ce assez d'en célébrer les proportions et les harmonies, d'en comprendre et d'en reproduire seulement la grâce ou la noblesse? N'oublions pas qu'il est aussi, qu'il est surtout le sanctuaire de l'âme, et que l'imitation, même accomplie, des apparences de la nature ou de l'art antique nous donnerait tout au plus la moitié des enseignements qui importent, des secrets qu'il s'agit de révéler. Quelle est donc la tâche de nos sculpteurs? quel moyen leur reste-t-il de nous ramener au goût et à

l'intelligence de l'art sans sacrifice compromettant comme sans obstination excessive? Ce serait méconnaître les droits du bon sens et les conditions prescrites à la statuaire que de prétendre supprimer, au profit exclusif de la beauté immatérielle, la beauté visible et palpable. Il ne suffira pas non plus de définir celle-ci conformément à certains types admis et de s'assimiler, même aussi heureusement que l'a fait Simart, le sentiment et le style antiques. Le salut nous paraît être entre ces deux partis. Il faut se servir des anciens modèles pour en approprier les principes et les termes à des aspirations, à des croyances que l'antiquité n'a pas connues. Tant que la sculpture en France n'aura pas été régénérée par cette conciliation bienfaisante, elle aura beau multiplier les produits et les témoignages d'habileté; elle ne réussira pas, je le crains, à avoir raison de notre indifférence : elle continuera de dépenser à peu près en pure perte une érudition plus ou moins sûre, des efforts diversement studieux. La sculpture, en un mot, restera ce qu'elle est aujourd'hui, une exception et un contraste, au lieu de devenir, comme il lui appartient, un des symptômes de la pensée générale, une des formes du progrès.

1860.

X

DE LA CRITIQUE D'ART

A PROPOS DE QUELQUES ÉCRITS RÉCENTS.

Il serait au moins difficile de démêler un principe général, un certain fonds de doctrines communes dans les appréciations critiques auxquelles les œuvres de l'art contemporain servent d'occasion ou de prétexte. Aussi diversement inspirés que les artistes dont ils jugent les travaux, les écrivains semblent prendre à tâche d'étonner l'opinion, qu'ils ont la mission de conseiller et d'instruire. De là ces enthousiasmes ou ces dédains excessifs qui s'affichent alternativement, de là ces panégyriques ou ces anathèmes à l'adresse des mêmes talents, suivant les croyances du lieu et l'humeur de celui qui parle; de là aussi le scepticisme où nous nous réfugions, de guerre lasse, pour échapper à ce conflit perpétuel d'affirmations et de démentis, et l'indifférence avec laquelle nous laissons la critique tenter les efforts les plus contradictoires, afin de nous séduire ou de nous convaincre. Peut-être est-ce à la stérilité même de ces efforts qu'il convient d'attribuer le goût que nous avons tous plus ou moins aujourd'hui pour les particularités biographiques, pour les menus faits et les chroniques d'atelier. Tout en

nous désintéressant progressivement des œuvres et surtout des commentaires qui les expliquent, nous sommes devenus avides de renseignements sur les personnes, et certes on nous a mis amplement en mesure de satisfaire notre curiosité sur ce point. Nombre d'écrivains se sont empressés de réduire ou de supprimer la part des considérations didactiques pour élargir singulièrement la part des révélations intimes. Sans parler de ces anecdotes controuvées qui ne servent qu'à grossir des libelles heureusement aussitôt oubliés que lus, les détails contenus dans quelques livres sur l'histoire de l'art contemporain ont un caractère d'indiscrétion que ne sauraient excuser ni les franchises de la critique, ni même l'authenticité des faits ou des propos rapportés.

Nous ne prétendons pas que, dans l'examen d'un talent, il faille isoler absolument l'homme de ses œuvres et ne tenir compte que de celles-ci. Un pressentiment du caractère de l'artiste, un aperçu de ses habitudes morales et, jusqu'à un certain point, de sa vie, peuvent se rattacher utilement à l'étude de ses travaux; mais dénoncer jusqu'à ses faiblesses, jusqu'à ses emportements de parole ou ses manies, surprendre non les secrets de ses ouvrages, qui appartiennent à tout le monde, mais les secrets de son foyer, qui n'appartiennent qu'à lui, c'est exagérer sans profit pour personne les droits du juge et la responsabilité des gens que l'on met en cause. On a dit que tout héros cessait d'être tel pour son valet de chambre. Convient-il à l'historien de s'attribuer de gaieté de cœur l'office de celui-ci, et de déshabiller si bien les hommes dont nous connaissions seulement la gloire, que ni son regard, ni le nôtre ne puisse rien ignorer de leurs imperfections ou de leurs infirmités?

Parmi les écrits trop nombreux auxquels a donné nais-

sance cette volonté de tout montrer et de tout dire, l'*Histoire des Artisans vivants*, par M. Théophile Silvestre, mérite d'être signalée comme le plus hardi à tous égards, et aussi comme l'expression parfois habile d'un système excessif et mauvais en soi. Contraste singulier en effet! Si âpre, si agressive qu'elle soit au fond, la franchise de M. Silvestre ne dédaigne ni les finesses ni même les subtilités littéraires. Ce mélange d'intentions regrettables et de formes choisies, ces témoignages de talent, mais d'un talent mal employé, nous donnent le droit d'être sévère pour l'*Histoire des Artistes vivants*. Nous n'essayerons pas de retourner contre l'auteur les armes dont il s'est servi; mais, sans abuser à notre tour de ce qu'il appelle quelque part son « libre procédé, » nous examinerons ses opinions sur les œuvres d'aussi près qu'il a cru devoir examiner les faits biographiques et les personnes.

Des onzes notices que M. Silvestre a consacrées aux artistes de notre école, la biographie de M. Delacroix et celle de M. Barye sont les seules où la somme des éloges l'emporte ouvertement sur le blâme. Ici l'admiration est sans réserve, et l'on doit ajouter sans mesure, puisqu'elle exagère à la fois le triomphe des deux maîtres et la défaite de leurs rivaux. Que M. Delacroix et M. Barye méritent d'être comptés parmi les artistes éminents de notre époque, voilà ce que personne, à coup sûr, ne s'avisera de contester. Suit-il de là qu'ils soient irréprochables l'un et l'autre, et nous faut-il trouver dans leurs œuvres le dernier mot, le mot unique de la peinture et de la sculpture françaises au dix-neuvième siècle? Tout en rendant hommage à l'extrême sincérité, à l'exactitude savante avec laquelle M. Barye a restauré des types déformés par l'esprit de système, n'est-il pas permis de dire qu'il a bien souvent dépassé le but, que ses

grands *lions* de bronze par exemple, à force de reproduire la réalité, cessent d'être une image du vrai dans son acception élevée, et que de pareils morceaux, malgré leur mérite, ont le défaut de substituer des combinaisons pittoresques aux strictes conditions de la sculpture monumentale ? En tout cas, ce caractère particulier d'un talent, cette clairvoyance en face de certains modèles n'ôtent rien à la valeur des talents qui s'inspirent ailleurs. On peut espérer qu'à côté des remarquables travaux de M. Barye, quelques morceaux sculptés par David, Rude et Pradier, quelques statues dues au ciseau de MM. Duret, Simart et autres sculpteurs habiles, que, soit dit en passant, M. Silvestre condamne bien délibérément à l'oubli, — on peut espérer que ces œuvres, diversement recommandables, resteront pour attester la variété des efforts accomplis et pour honorer, chacune à son rang et à son heure, l'art et les artistes de notre temps.

Il faut le reconnaître pourtant, si sévère que se montre M. Silvestre envers l'école actuelle de sculpture, il est bien loin de la traiter avec la même rigueur que notre école de peinture. Au-dessous ou en dehors de l'admiration que lui inspirent les travaux de M. Barye, il confesse au moins sa sympathie pour quelques talents, son estime pour quelques ouvrages. M. Delacroix excepté, les peintres d'histoire dont M. Silvestre cite les noms ou dont il raconte la vie semblent n'avoir été choisis par lui que pour expier chèrement leur réputation et leurs succès. A ses yeux, MM. Delaroche et Decamps n'ont su prendre dans l'école contemporaine que « deux places de doublures, » ou si le second de ces artistes a pris quelque chose de plus, ce sont ses compositions mêmes sur l'*histoire de Samson*, qu'il faudrait restituer, « sous peine de se montrer à tout prix injuste, » à un peintre français

du dix-septième siècle, à François Verdier [1]. M. Horace Vernet, dont, à vrai dire, le caractère, les habitudes extérieures, le mobilier même, sont étudiés plus attentivement que les travaux dans la notice qui lui est consacrée, M. Vernet n'a jamais produit que des « ouvrages mort-nés. » Du reste, pas un mot de Scheffer, de M. Heim, de M. Schnetz ; pas un mot, à plus forte raison, de quelques peintres venus plus tard et n'ayant pas encore vieilli dans le succès. Je me trompe : M. Silvestre, qui ne s'est souvenu ni de M. Flandrin, ni de MM. Lehmann et Gleyre, ni de Théodore Chassériau, artiste bien doué pourtant, quels qu'aient pu être les entraînements auxquels il a cédé, M. Silvestre, qui, sciemment ou non, néglige tant d'œuvres sérieuses, trouve assez de loisir et de place pour s'occuper des petites fantaisies pittoresques de M. Diaz et des lourdes provocations où se hasarde le pinceau de M. Courbet.

Nous avons dit que M. Silvestre, d'ordinaire si avare de louanges, s'en montrait prodigue envers M. Delacroix, qu'il proclame sans hésiter « le plus grand artiste du dix-neuvième siècle. » On peut douter que M. Delacroix, chez qui la rectitude du jugement et l'esprit sont à la hauteur du

[1] Malgré ces sommations formelles, et avec la meilleure volonté du monde de ne pas commettre d'injustice en ceci, il nous est impossible de déposséder M. Decamps du mérite de l'invention dans les sujets tirés de l'histoire de Samson. Peut-être, en y regardant de fort près, retrouvera-t-on dans les scènes imaginées par Verdier quelques intentions, quelques figures, dont M. Decamps se sera inspiré ou souvenu ; mais le style du maître moderne a si bien transformé le tout, que des emprunts de cette sorte deviennent des acquisitions aussi légitimes que les emprunts faits par Poussin aux monuments antiques ou par Raphaël aux vieux maîtres italiens. En tout cas, la composition la plus belle et la plus saisissante de cette suite, — le *Samson tournant la meule*, — appartient absolument, pour le fond et la forme à M. Decamps, car Verdier n'a pas même traité ce sujet.

talent, subisse patiemment un pareil éloge, et qu'il s'accommode de cette place à part dans un siècle qu'ont illustré, entre autres maîtres, David, Gros, Prud'hon et Géricault. Nous ne prétendons pas marchander les hommages à un peintre qui honore notre temps et notre école : mais autant nous craindrions de méconnaître ce qu'il y a dans ses œuvres de puissance pathétique, d'éclat et de science à certains égards, autant nous nous sentirions injuste, si nous refusions d'y voir des imperfections tout aussi réelles que les beautés, si nous confondions dans une admiration banale les défaillances et les témoignages de force, les splendeurs ou les délicatesses du coloris et les intentions que la main n'a pas su définir. M. Delacroix, nous dit M. Silvestre, se plaignait un jour « d'être depuis plus de trente ans livré aux bêtes. » Quant à nous, dont le respect est sincère pour ce très-remarquable talent, nous le plaignons d'être livré trop souvent à des panégyristes que l'esprit de système inspire au moins autant que l'admiration naïve ; nous le plaignons en particulier d'avoir été, dans l'*Histoire des Artistes vivants*, exalté aux dépens d'un autre talent qui commande la vénération entre tous, et d'avoir ainsi servi de prétexte à des paradoxes sans frein, à des agressions sans excuse.

Nombre de fois sans doute la critique a rapproché l'un de l'autre les noms de M. Ingres et de M. Delacroix. Quelle que soit l'immense dissemblance entre les principes que ces noms résument, la célébrité des deux maîtres, leur situation de chefs d'école et l'influence qu'ils exercent à ce titre, tout explique et jusqu'à un certain point justifie l'habitude presque générale aujourd'hui de mettre en regard leur mérite respectif et leurs travaux. Il n'est guère d'écrit sur l'art contemporain qui ne débute ou ne se termine par

ce parallèle obligé ; mais si opposés qu'en soient les résultats, si erronés qu'ils puissent paraître, suivant les croyances ou les prédilections de chacun, la comparaison se poursuit d'ordinaire sur le ton de déférence que comporte un pareil sujet. L'écrivain le plus pieusement épris de la sévérité de la ligne et du style n'aurait garde de fermer les yeux aux qualités qui distinguent le peintre des *Femmes d'Alger*, de *Médée*, d'*Hamlet* et de tant d'autres scènes brillantes ou terribles ; l'apôtre le plus ardent de l'expression dramatique, des hardiesses ou des séductions du coloris n'oserait refuser de s'incliner devant la majesté de pensée et de dessin que respirent, entre autres admirables ouvrages, le *Virgile* et le *Vœu de Louis XIII*, l'*Apothéose d'Homère* et le *Martyre de saint Symphorien*. La méthode adoptée par M. Silvestre est donc d'un radicalisme esthétique appartenant en propre à l'écrivain. Non-seulement M. Silvestre n'admet pas qu'on puisse raisonnablement opposer un rival à M. Delacroix ; mais si par impossible il fallait désigner quelqu'un, à ses yeux le premier venu conviendrait mieux que M. Ingres pour cet office.

A quoi se réduit en effet l'habileté du prétendu maître ? « A une certaine manière suave d'étendre la couleur et d'établir sur la toile l'homogénéité de la pâte, à l'exemple de Raphaël et d'André del Sarto ; mais un homme sans élévation d'esprit, qui voudrait être comparé à Pascal par ce seul fait qu'il serait parvenu à imiter sa signature et son parafe, nous ferait certainement rire. » Aussi M. Silvestre rit-il le plus résolûment du monde des contrefaçons commises par ce pinceau, et des dupes, assez nombreuses, il est vrai, qui s'y laissent prendre. Son hilarité va même si loin, et il a si bonne envie apparemment de nous la faire partager, qu'après avoir accolé le nom de M. Ingres tantôt

aux noms de Gérard Dow et de Miéris, tantôt à celui de M. Schopin, il finit, dans une certaine page de son livre, par nous proposer de préférer, comme lui, le tableau des *Casseurs de pierres*, — une idylle de M. Courbet, — « aux fades et prétentieuses images » que M. Ingres a « tirées de la Bible, du Dante et de l'histoire. » Ceci nous dispense d'insister. Aussi bien devons-nous profiter pour notre compte d'un conseil que M. Silvestre s'est donné un peu tard à lui-même : « Dix lignes suffisaient, dit-il, à l'histoire de ce célèbre artiste, qui a sacrifié les émotions, les facultés humaines, à la pratique manuelle, à la calligraphie de l'art, et mis la peinture au carreau. » Quelques lignes, dirons-nous à notre tour, quelques mots extraits de cette regrettable étude, suffisent pour en faire apprécier le caractère et la portée. M. Ingres d'ailleurs a-t-il besoin d'être défendu ? Ses œuvres, au-dessus des offenses et des railleries, sont assez éloquentes pour se passer de tout secours et réfuter de reste qui les attaque. Contentons-nous d'y renvoyer non pas ceux que l'*Histoire des Artistes vivants* aurait pu convertir, — ce serait, nous l'espérons, ne convoquer personne, — mais M. Silvestre lui-même. Peut-être, en étudiant de nouveau le noble talent qu'il a essayé de flétrir, reconnaîtra-t-il des erreurs d'autant plus répréhensibles qu'elles n'ont pas la faiblesse d'esprit pour excuse. Que l'auteur de l'*Histoire des Artistes vivants* renonce à son système d'indépendance et d'originalité violentes ; qu'il ait le courage de s'humilier devant les idées reçues, quand ces idées sont justes, devant les gloires reconnues, quand la voix publique a raison. Qu'il s'abstienne surtout de ces révélations au moins inutiles dont nous parlions en commençant, et qui peuvent atteindre la réputation d'un homme sans aider à l'intelligence d'un talent. Pourquoi par exemple avoir pu-

blié, en guise de notice sur Pradier, et sans développement d'aucune sorte, une série de lettres qui nous apprennent seulement qu'un des plus habiles sculpteurs de notre époque était aussi un infatigable solliciteur? Nous ne prétendons nullement défendre, ni pour le fond ni pour la forme, les fâcheuses requêtes de Pradier ; mais un artiste aussi important, après tout, dans l'histoire de l'école moderne, méritait d'être jugé sur des témoignages d'un autre ordre, et, si peu irréprochables que soient à certains égards les œuvres qu'il a laissées, encore fallait-il en tenir plus de compte que de ses appétits personnels et des faiblesses de son caractère.

Cette étude sur les travaux de Pradier et sur les diverses phases de sa vie d'artiste que M. Silvestre n'a pas voulu entreprendre, un ancien élève du maître, M. Etex, a cru devoir l'écrire. Le livre toutefois justifie-t-il le titre que lui a donné l'auteur, et plus d'une page n'accuse-t-elle pas de la part de celui-ci une singulière propension à l'autobiographie, qui, entre autres inconvénients, a le défaut de diviser l'intérêt ? Tout en nous disant ce qu'il sait de la vie de Pradier et ce qu'il pense de ses ouvrages, M. Etex ne refuse pas de nous donner par surcroît bon nombre de renseignements sur lui-même, et de faciliter ainsi la besogne aux historiens futurs de l'art contemporain. Il peut à la vérité s'autoriser de l'exemple de Vasari, qui n'a pas craint d'écrire sa propre vie dans le livre consacré par lui à la biographie des grands artistes : seulement Vasari a réservé pour un chapitre à part les détails qui le concernent. La manière de M. Etex est différente. Dans le travail qu'il vient de publier, un exposé de ce qu'il a étudié, fait ou enduré lui-même, — depuis l'époque où, dans l'atelier de M. Dupaty, on le surnommait *le Naïf* jusqu'au jour où une prohi-

bition formelle, conséquence de tristes démêlés, vint mettre à néant son projet pour le tombeau de Pradier, — cet exposé et quelques libres aperçus d'un autre ordre, sur le mariage par exemple, « le mariage tel qu'il est encore, » se mêlent au récit des premiers progrès, des succès et des souffrances du sculpteur de *Cyparis* et de *Sapho*.

Nous ne saurions oublier que M. Etex a fait ailleurs ses preuves de talent, et qu'un groupe modelé autrefois par lui, — *Caïn et sa race maudits de Dieu*, — mérite d'occuper une place honorable parmi les œuvres de la statuaire moderne; mais tout en rendant justice à ce que l'artiste a su produire au début de sa carrière, nous ne pouvons en conscience nous accommoder des erreurs de pensée et de langage où tombe l'écrivain. On sait que Pradier avait la faiblesse de se croire peintre à ses moments perdus, et l'on se rappelle peut-être les petits tableaux qu'il exposait quelquefois, œuvres malencontreuses où rien ne se retrouve de l'habileté qui distingue les autres travaux de sa main. Les écrits du sculpteur de *Caïn* n'ont que trop d'analogie avec ces peintures du sculpteur des *Trois Grâces*. Même inexpérience de l'instrument que l'on prétend manier, même confiance dans l'issue d'une tentative à laquelle on n'a été que très-insuffisamment préparé. « Nul n'est obligé d'écrire, mais du moment qu'il prend la plume, l'écrivain a le devoir de se conformer aux exigences de son sujet. » C'est là une vieille vérité dont M. Etex a eu le tort de ne pas se souvenir, et que l'auteur d'une étude sur *l'École d'Anvers en* 1858, M. Adolphe Van Soust, rappelait tout récemment en des termes qui ne manquent pas ici d'à-propos.

On ne saurait reprocher à M. Van Soust d'avoir méconnu dans la pratique le principe qu'il posait ainsi au commencement de son livre, car ce livre ne contient rien qui ne se

rattache directement au sujet. L'étude sur *l'École d'Anvers en 1858* est d'ailleurs conçue à un tout autre point de vue que l'*histoire* de M. Silvestre ou l'*étude* de M. Etex. Ce n'est pas le goût des informations biographiques qui l'a inspirée, mais bien le zèle patriotique : zèle excessif, il faut le dire, et non moins partial ici, non moins contraire à la saine critique que cette manie de confidences et de détails personnels que nous condamnions tout à l'heure. Aussi doit-on se garder de partager toutes les espérances, tous les enthousiasmes qu'inspire à M. Van Soust la situation de l'école dont il nous raconte les derniers progrès, et cependant ces progrès sont réels. Il est certain que les tableaux de M. Gallait et de M. Leys méritent à tous égards d'être préférés, ceux-ci aux tableaux de genre dont on se contentait il y a vingt ans, ceux-là aux toiles historiques exposées vers la même époque par MM. de Keyser, Wappers et quelques autres.

Faut-il pour cela saluer dans l'avénement des deux maîtres la régénération complète de l'école? Est-ce même de maîtres qu'il s'agit ici, et M. Van Soust ne pousse-t-il pas l'éloge jusqu'au paradoxe quand il traite d'hommes « vraiment supérieurs » non-seulement les artistes habiles que nous venons de nommer, mais aussi M. Wiertz et même M. Madou, dont les humbles compositions et la manière sont loin de justifier une aussi pompeuse épithète? Cette supériorité ne serait que relative en tout cas, et ne saurait être attribuée aux chefs de l'école belge que dans les limites de leur petit pays. M. Gallait, dont le talent est connu depuis longtemps en France, ne fait, au point de vue de l'invention et du goût, que continuer, en les amoindrissant, les exemples de M. Delaroche. A ne considérer que l'exécution, le mérite principal de ses tableaux consiste dans une cer-

taine vigueur de coloris et un sentiment assez ferme de l'effet : qualités que possèdent aussi, souvent même à un degré plus éminent, plusieurs peintres de l'école française, M. Robert Fleury entre autres. Quant à M. Leys, nous reconnaissons très-volontiers ce qu'il y a dans ses œuvres, — dans ses *Trentaines de Bertal de Haze* surtout, — de vérités fines et d'heureuses intentions pittoresques. Le peintre des *Trentaines* est un artiste ingénieux, un praticien très-distingué. Il a de plus le bon esprit de rester fidèle aux instincts nationaux, en poursuivant la forme vraie plutôt que la forme épique, la précision du style plutôt que l'expression idéale. Descendant des Van Eyck, il n'a pas répudié l'héritage de ses ancêtres pour usurper le bien d'autrui, ou pour chercher fortune dans le hasard des spéculations; mais jusqu'ici les « intuitions de son génie, » pour nous servir des paroles mêmes de M. Van Soust, n'ont pas dépassé les termes de cette loyauté intellectuelle, de cette sagacité prudente. M. Leys nous apparaît comme un de ces fils de grande maison qui, désespérant d'ajouter à la gloire de leur nom, travaillent du moins à s'acquitter en conscience des devoirs que ce nom leur impose. Il y a de l'honneur sans doute à continuer ainsi les vieilles traditions; toutefois le respect suffit pour récompenser un mérite de cette sorte. C'est pour des hauts faits plus éclatants, pour des inspirations plus personnelles qu'il faut réserver notre admiration.

Si le talent de M. Leys, talent remarquable assurément, mais avant tout bien informé, ne nous paraît pas commander un autre sentiment que l'estime, à bien meilleur droit refusera-t-on de s'associer aux transports un peu plus lyriques que de raison auxquels M. Van Soust s'abandonne à propos d'œuvres et de noms moins considérables. C'était peu d'avoir défini le but proposé aux pas de M. Leys « un

mont d'une noble structure couronné d'une forêt séculaire où croissent le chêne et le laurier : » l'auteur de l'étude sur *l'École d'Anvers en* 1858 n'hésite pas à reconnaître dans quelques paysagistes ou peintres d'animaux plus ou moins habiles « les hommes qui sont appelés à creuser dans les champs de l'art le sillon où se lèveront les moissons de l'avenir. » Était-ce donc pour tracer ce glorieux sillon que M. Verlat, par exemple, attelait ces gigantesques chevaux de trait dont les proportions, plus encore que les beautés pittoresques, étonnaient le regard au Salon dernier? Nous ne pensons pas que ni M. Verlat, ni MM. Pieron et Lamorinière, ni d'autres encore, s'attribuent cette mission de réformateurs souverains que M. Van Soust leur impose un peu à la légère. Comme tous les talents diversement recommandables que la Belgique compte aujourd'hui même en dehors de l'école d'Anvers, comme MM. Willems, Stevens et Dillens, ils semblent n'avoir d'autre ambition que de ramener l'art de leur pays à l'expression sincère de la réalité, à cette étude des formes exactes qui préoccupa leurs aïeux bien plus habituellement que la recherche de la beauté abstraite. Que l'on applaudisse à de pareils efforts, rien de mieux, à la condition toutefois de n'en exagérer ni le principe, ni la portée. L'erreur de M. Van Soust est d'attribuer l'importance d'une révolution radicale à un simple mouvement de réaction, et d'isoler trop complaisamment les progrès qui se poursuivent aujourd'hui en Belgique, soit des leçons sur place du passé, soit des leçons assez récemment données par un pays voisin. En ce qui concerne la fidélité historique, la représentation vraisemblable du fait, n'est-ce pas l'initiative prise par l'école française qui a stimulé le zèle des chroniqueurs pittoresques à la façon de M. Leys? Est-il bien opportun, bien équitable même de taire l'in-

fluence au moins probable exercée par M. Delaroche sur M. Gallait, ou par M. Meissonnier sur les peintres de genre à Anvers ou à Bruxelles? Parmi les quarante-trois peintres belges dont le livret de l'exposition universelle en 1855 mentionnait les noms à côté des noms de leurs maîtres, dix s'étaient, de leur propre aveu, formés en France et dans l'atelier d'artistes français. Pourquoi M. Van Soust n'a-t-il pas tenu compte de ce fait assez significatif? Soit oubli, soit abstention volontaire, il ne dit mot des secours, des bons exemples tout au moins que son pays a reçus du nôtre. Il ne trouve à citer en regard du nom de M. Leys que le nom de Poussin, « non pas, » dit-il, — et certes nous ne saurions trop approuver sa réserve, — qu'il veuille « établir un parallèle entre ces deux hommes, qu'il faut juger chacun à son point de vue, » mais parce que, « comme Poussin, M. Leys peut se dire : Je ne suis pas de ceux qui en chantant prennent toujours le même ton. » Reste à savoir si ce que l'on chante aujourd'hui en Belgique n'est pas simplement un écho de ce que l'on chantait hier en France.

M. Van Soust pourtant semble assez attentif à ce qui se passe de ce côté-ci de la frontière. S'il manque un peu de mémoire à l'égard de nos maîtres et de leurs œuvres, il ne laisse pas d'enregistrer avec soin les encouragements, — les encouragements excessifs de préférence, — que la critique française a pu en diverses occasions accorder aux artistes belges, et, s'enhardissant de ces éloges pour essayer d'intimider jusqu'aux chefs de notre école, il répète, en le commentant, l'avertissement sinistre qu'un écrivain de notre pays formulait en ces termes après l'exposition de 1855 : *Caveant consules*. — Oui, tenons-nous sur nos gardes, mais bien moins en vue du péril signalé par MM. Maxime Du Camp et Van Soust, bien moins par crainte de la domina-

tion étrangère, qu'en vue des dangers et des ennemis qui nous menacent à l'intérieur. Tenons-nous sur nos gardes, non pas pour faire en sorte que M. Leys ou M. Willems, M. Stevens ou M. Wiertz ne puissent avoir raison de M. Ingres, de M. Delacroix, de M. Decamps, de M. Flandrin et de vingt autres dont le moins habile serait encore l'un des premiers en Belgique, mais pour empêcher l'école française de démériter d'elle-même, pour empêcher l'adresse matérielle de s'installer là où régnaient, où règnent encore les hautes pensées et la raison. En dépit d'étranges tentatives, plus malséantes ici que nulle part ailleurs, l'école française demeure encore la première des écoles modernes, parce que les vrais talents qu'elle compte, en quelque genre que ce soit, procèdent expressément de la vérité morale sans se soustraire pour cela, comme les peintres allemands, aux exigences de la vérité pittoresque. L'école belge n'a réussi jusqu'à présent à mettre à profit que la moitié de ces exemples, en les fortifiant d'ailleurs des exemples qui lui appartiennent. A Anvers et à Bruxelles, les peintres savent aujourd'hui, et quelques-uns avec une sérieuse habileté, reproduire le fait actuel ou nous rendre dans sa physionomie extérieure telle scène du moyen âge; mais l'élévation de la pensée, l'invention, la signification profonde, font défaut le plus souvent à ces portraits, si ressemblants qu'ils soient, à ces restaurations, si judicieuses qu'elles nous paraissent. En un mot, l'art tel qu'on le comprend et qu'on le pratique en Belgique est d'un ordre inférieur, parce qu'il ne laisse rien pressentir au delà de ce qu'il nous montre. En vertu des principes mêmes qui la régissent, l'école de ce pays n'a et ne peut avoir, malgré ses succès légitimes, qu'une importance restreinte, une influence toute locale et un rang secondaire.

L'école anglaise, dont la critique s'occupe fort aussi depuis quelques années, est-elle, mieux que l'école d'Anvers, en mesure de justifier la confiance qu'elle inspire à quelques écrivains? Ceci nous ramène à M. Silvestre et au livre qu'il vient de publier sur *l'Art, les Artistes et l'Industrie en Angleterre*. Quand je dis livre, c'est d'un discours qu'il s'agit, discours prononcé dans un *meeting* de la Société des Arts de Londres, reproduit ensuite par les journaux anglais, et aujourd'hui publié en volume. Est-ce à la destination première du travail qu'il convient d'attribuer l'extrême courtoisie, la bienveillance systématique avec laquelle l'auteur apprécie l'état actuel de l'art en Angleterre, — ou bien M. Silvestre en est-il venu spontanément à une sorte de rétractation, au désaveu de sa méthode première, à une *seconde manière* enfin? En tout cas, M. Silvestre, une fois entré dans la voie de l'indulgence, y marche aussi intrépidement qu'il s'avançait naguère dans un chemin tout opposé. Comme il arrive d'ordinaire aux nouveaux convertis, l'excès même de sa foi l'entraîne à des exagérations de parole, à une ardeur de prosélytisme qui effarouchent la sympathie, au lieu de l'attirer. « Oui, s'écrie-t-il, les peintres anglais ont tiré de la nature toutes les formes, tous les caractères, toutes les harmonies. En s'attachant à rendre avec une profonde sincérité l'aspect de la création, ils ont fait sentir d'une manière simple, pathétique, éclatante ou grandiose, le lien moral qui rattache la pensée de l'homme, le rêve des bêtes, la sensation des plantes, la vie des éléments à la mystérieuse et solennelle puissance de Dieu. » Or, si l'école anglaise a tiré de la nature « toutes les formes, » comment se fait-il qu'elle n'ait pu produire un seul grand dessinateur? « tous les caractères, » — d'où vient qu'elle n'ait su traiter que les sujets familiers? « toutes les

harmonies, » — pourquoi dès lors ces extravagances de coloris et de pinceau auxquelles Turner, Lawrence et bien d'autres à leur exemple se sont abandonnés? Nous estimons à son prix la peinture où l'on retrouve une image du « rêve des bêtes » et de « la sensation des plantes ; » mais l'art qui s'inspire en plus haut lieu nous touche davantage, et, si habile que puisse être M. Landseer lui-même, nous ne pensons pas que le peintre de *Jack en faction* ait fait autant pour sa gloire personnelle et pour la grandeur de l'école anglaise que s'il avait réussi à interpréter les faits et les sentiments humains.

Est-ce à dire que l'art contemporain se réduise, de l'autre côté du détroit, à la transcription d'une nature inférieure ou inanimée, — qu'on ne peigne à Londres que des paysages pour *illustrer* les *keepsakes*, ou des groupes d'animaux pour décorer les salles à manger? Les faits démentiraient une telle assertion. Depuis les compositions bien connues en France de Wilkie et de Mulready jusqu'aux toiles de MM. Webster et Leslie, qui figuraient, il y a deux ans, à l'exposition de Manchester, assez d'œuvres attestent des efforts d'un autre ordre; efforts honorables, puisqu'ils tendent à réformer des doctrines et une pratique conventionnelles, mais impuissants à déterminer rien de plus que le progrès dans un genre secondaire, à faire de la peinture autre chose qu'un miroir où se reflètent les accidents ordinaires de la vie. Cette fidélité de traduction en face d'objets familiers, cette aptitude à s'assimiler les caractères particuliers, la physionomie intime, comique même, d'un personnage ou d'une scène, sont aujourd'hui des qualités propres à l'école anglaise; mais, encore une fois, il ne faut reconnaître et vanter un mérite de cette sorte que dans la mesure qui convient. Il ne faut pas élargir si bien la sphère où se

meuvent les artistes anglais, qu'il y ait place pour tous les genres de talent, prétexte à tous les éloges. L'étude de M. Silvestre nous semble participer beaucoup trop en ceci du panégyrique. Que M. Silvestre loue hautement les peintres éminents que l'Angleterre a vus naître depuis le dix-septième siècle, — Hogarth, Reynolds, et Gainsborough entre autres, — personne ne refusera de s'associer à des hommages aussi légitimes; mais lorsque, après avoir cité les noms des quatre ou cinq artistes véritablement supérieurs qui ont honoré l'école anglaise, M. Silvestre continue de s'enthousiasmer d'aussi bon cœur en face du présent, on se prend à perdre confiance dans cette admiration obstinée. On se demande si l'état actuel de l'art à Londres, si des œuvres diversement agréables, mais inspirées après tout par le même esprit, par la même foi un peu humble, justifient bien ce que dit M. Silvestre de la variété des talents et de l'importance des maîtres que l'Angleterre « a la gloire de compter. » D'autres avant nous, et des plus intéressés dans la question, ont eu ces scrupules. L'un des membres de la Société des Arts, M. Digby Wyatt, dans sa réponse au discours de M. Silvestre, avouait que celui-ci, « comme un habile musicien, avait touché *fortissimo* les points de l'amour-propre national, et *pianissimo* une corde plus sensible... Il ne nous a pas avertis, disait-il, qu'il existât dans l'art des royaumes que nous n'avons pas conquis... » L'art anglais, pourrait-on ajouter en continuant la pensée de M. Digby Wyatt, en est encore à ne posséder qu'une province. Si dans ce domaine restreint il sait faire acte d'esprit pratique et d'indépendance, il faut, pour mériter « la gloire, » des inspirations plus hautes, des entreprises plus difficiles et de plus vastes succès.

Que conclure de tout ce qui précède? Quels symptômes

nous révèlent, au point de vue du fait général, les différents ouvrages que nous venons d'analyser? Ces ouvrages résument, — nous ne voudrions pas dire les principes de trois écoles, ce serait là un bien grand mot, — mais trois sortes de tendances auxquelles la critique d'art contemporaine sacrifie trop souvent ses vrais devoirs. L'*Histoire des Peintres vivants* est un spécimen de ce qu'on pourrait appeler la critique ultra-biographique. L'étude sur l'*École d'Anvers en 1858* est plutôt une thèse soutenue par l'amour-propre national qu'une appréciation indépendante de certaines œuvres et de certains talents ; elle caractérise à ce titre la critique tout apologétique et paradoxale par excès de patriotisme. Enfin, le discours sur *l'Art et les Artistes en Angleterre* représente la critique négative, c'est-à-dire diserte jusqu'à la phraséologie, complaisante et facile jusqu'à l'abdication de ses droits. En général, le tort principal de la critique actuelle en matière d'art est le défaut de mesure dans l'éloge comme dans le blâme. Pour elle, point de milieu entre l'engouement et l'extrême rigueur, entre le Capitole et les Gémonies. Ce n'est pas tant sa précipitation, son inexpérience même, — bien qu'assez évidente parfois, — qui réduisent ou compromettent l'influence qu'elle devrait exercer : c'est le besoin de paraître neuve à tout prix, c'est cette volonté systématique de dire autre chose que ce que l'on a dit, de ne reculer devant aucun sophisme, si ce sophisme n'a pas eu cours encore. Nous ne parlons pas de certaines fantaisies littéraires que se passent, tantôt à propos du Salon, tantôt à propos de telle œuvre en particulier, des écrivains occupés ailleurs d'ordinaire. Qu'ils vocalisent sur ce thème de hasard les variations que le caprice leur suggère, le mal ne sera pas grand, ni l'opinion bien profondément émue ; mais le mal devient plus sérieux lorsque, au lieu de se servir ainsi de la

peinture comme d'un prétexte à de purs amusements d'esprit, on prêche l'erreur sur un ton didactique, et la négation injuste du bien ou du mal au nom de l'équité. La critique, certes, a bien le droit de garder, en face des œuvres qu'elle est appelée à juger, ses inclinations propres et ses préférences. Elle peut et doit dire ce qu'elle croit être la vérité, mais il ne lui est pas permis d'en exagérer l'expression à ce point que ses sévérités aboutissent à l'outrage, et ses admirations au fanatisme. Loin de séduire ou d'entraîner personne, elle ne fera que se déconsidérer à ce jeu. Elle pourra peut-être affubler d'une notoriété éphémère quelques-uns de ceux auxquels elle aura prétendu dispenser la gloire, exciter un moment la curiosité en s'attaquant aux maîtres reconnus, aux chefs de l'école : elle aura réussi certainement à diminuer le prix de la louange là même où la louange est légitime, et à discréditer son autorité par les emportements de ses sympathies aussi bien que par la violence de ses agressions.

Parmi les habitudes vicieuses de la critique, il en est une qu'il importe de signaler, parce que, en abaissant le goût littéraire, elle tend à fausser aussi dans le public la juste notion de la peinture, l'idée que l'on doit avoir de son principe, de ses fonctions, de son objet. Nous voulons parler de cette malencontreuse manie d'employer à tout propos, pour définir les productions de l'art, des termes de métier, on dirait presque de cuisine. Les mots de *pâte épaisse* ou *mince*, de *glacis liquoreux*, bien d'autres encore, ont pris une si large place dans le vocabulaire esthétique, qu'ils suffisent à peu près pour relever les beautés d'une œuvre ou pour en accuser les faiblesses. Tel tableau manque, il est vrai, de « substance » dans le coloris; mais quel « suc généreux » dans la touche! Tel autre vous semble un peu « acide, » laissez venir « l'émail et la cuisson du temps. » — On a dit

que la peinture n'était que de la morale construite. A en juger par la façon dont beaucoup de gens la comprennent et en parlent, cette morale-là aurait au moins de singulières affinités avec le sensualisme.

Un écrivain d'un rare talent, mais qui a usé jusqu'à la limite extrême du droit d'emprunter à la réalité technique des images et des formes d'expression, M. Théophile Gautier, est le fondateur et le patron de cette secte, dont les adhérents se rencontrent ailleurs que dans le domaine de la presse. Il arrive souvent que, pour analyser le mérite des tableaux qu'il possède, un curieux ait recours à l'idiome pittoresque en usage dans quelques feuilletons, que pour écarter tout soupçon d'inexpérience ou d'inclinations bourgeoises, d'honnêtes gens vous jettent à la tête, comme des preuves de haute indépendance et de savoir, les mots dont ils ont fait provision dans le commerce des initiés : bien faux calcul assurément, car ce que les artistes appellent le goût bourgeois n'est autre chose que l'incapacité de sentir, et c'est un mauvais moyen d'éviter un pareil reproche que de se réfugier dans l'imitation du sentiment ou du langage d'autrui. Tel homme croit s'isoler du vulgaire en proclamant son enthousiasme pour les *Nymphes* de M. Diaz, qui ne fait que continuer sous une autre forme les admirations conventionnelles de ses devanciers. Il y a quarante ans, le même homme se fût extasié d'aussi bonne foi, et pour des raisons tout aussi plausibles à ses yeux, devant les *portraits* de Kinson et les *intérieurs* de Drolling. Et pourtant le pédantisme banal de ces disciples d'un art tout matériel nous semble moins déplaisant encore que l'appareil scientifique étalé par certains rhéteurs pittoresques. Ceux-ci, à force de vouloir réglementer la critique, l'immobilisent dans les termes de la scolastique. A force de prendre les choses de haut

et d'ennoblir tout ce qu'ils touchent, ils en viennent à parler sur le même ton de la *Vénus de Milo* et d'une scène d'estaminet; ils jugent d'une toile où se voient une mare et des canards en vertu des lois que leur ont révélées les œuvres de Phidias et de Raphaël. De là ces étranges rapprochements de noms propres, ces abus de mots, ces jactances pédagogiques qui sont à la vraie langue de l'art ce que le latin des médecins de Molière est à la langue de l'érudition. Eh! vraiment que n'essaye-t-on de parler comme tout le monde? On y gagnerait des deux côtés. On serait mieux compris sans doute, et peut-être aussi se comprendrait-on mieux soi-même, parce que, au lieu de se payer de termes abstraits, de locutions convenues et de phrases toutes faites, on serait forcé de se rendre compte d'abord de ses pensées et de savoir exactement ce qu'on veut dire.

Que l'on ne nous accuse pas toutefois de n'être attentif qu'aux écarts de la critique et de passer systématiquement le bien sous silence pour nous donner raison à peu de frais. Il y aurait autant de maladresse que d'injustice à ne pas rappeler au moins les hautes et profitables leçons que, pendant bien des années, les artistes et le public ont reçues de la plume austère de M. Gustave Planche. Les travaux excellents et malheureusement trop rares de M. Vitet, quelques pages de M. Mérimée, les écrits utiles à différents titres de M. Delécluze, de M. Peisse, de M. Mantz, de quelques autres, méritent d'être opposés aux produits que nous indiquions tout à l'heure. Il n'en demeure pas moins vrai que la critique d'art, malgré d'honorables exceptions, n'a pas su conquérir de notre temps la place qu'ont assurée à la critique littéraire tant de travaux et de talents éminents. Dira-t-on que les occasions ont manqué, que l'inaction de la presse a trahi le progrès près de s'accomplir? Jamais, au contraire, on n'a

autant écrit sur l'art et les artistes que depuis un quart de siècle; jamais les publications isolées, les entreprises collectives, les recueils spéciaux ne se sont autant multipliés. Et cependant, en dépit de cette activité et de ces efforts pour étendre son influence, la critique d'art est restée jusqu'ici un chapitre bien accessoire dans l'histoire littéraire de notre époque, une sorte d'accident sans portée pour les uns, de distraction passagère pour les autres, pour tout le monde à peu près une affaire de secte et de parti.

Les écrivains qui, de nos jours, traitent de l'art et de ses produits, peuvent donc être partagés en deux classes. Les uns, critiques par occasion, et le plus souvent voués à de tout autres études, improvisent sur les œuvres contemporaines des arrêts qu'ils s'attachent surtout à formuler en termes imprévus, sauf à scandaliser ou à faire sourire les gens, et à supprimer l'enseignement pour y substituer la causerie. Les autres, dédaigneux ou volontairement distraits du présent, consacrent leur sagacité critique et leur zèle à l'examen du passé, aux investigations archéologiques, à la révision ou à la recherche des anciens documents. Ils discutent ou rétablissent des dates, exhument des actes authentiques, publient des fragments de correspondance et des textes historiques inédits. Rien de mieux, particulièrement dans notre pays, où tout ce qui tient à l'histoire de l'art a été si longtemps négligé et demeure encore si peu connu; mais, quelle que soit l'opportunité de ces travaux, ne serait-il pas bien opportun aussi d'en approprier les résultats aux besoins et aux goûts actuels? Ne faudrait-il pas tirer quelque leçon directe, quelque exemple général de ces découvertes curieuses et de ces informations partielles? Ce n'est pas assez de faire preuve d'érudition, de résoudre certaines questions et de restituer certains faits, — d'une importance souvent contes-

table, afin de nous montrer seulement ce qui a été, de nous renseigner sur ce qui a vécu. En procédant ainsi, on pourra réussir à intéresser un petit nombre d'hommes familiarisés de longue main avec les études de cette nature : on n'arrivera pas à exercer sur le goût public une action fort utile, à réformer nos erreurs présentes, à déterminer un progrès. Fussent-ils plus consciencieux et plus savants encore, ces travaux, purement historiques, ne sauraient remplacer la vive et ferme discussion des œuvres qui se produisent, des questions qui s'agitent autour de nous.

Nous ne prétendons nullement exagérer le rôle et le pouvoir de la critique ; nous savons de reste qu'il ne lui appartient pas plus de faire surgir à son gré le talent qu'il ne lui appartient de l'anéantir quand il a paru. Qu'elle y consente ou qu'elle s'y refuse, un grand artiste saura bien s'imposer à l'admiration publique et conquérir de haute lutte les suffrages qu'on aura voulu d'abord lui marchander. Il ne suit pas de là néanmoins que l'office de la critique se borne à s'humilier devant tous les succès, à enregistrer à des moments donnés toutes les œuvres bonnes ou mauvaises. Elle a d'autres devoirs et une autre mission : devoirs sérieux dont on parle beaucoup, mais qu'en général on néglige un peu de définir et surtout de mettre en pratique ; mission délicate, parce qu'il faut, pour s'en acquitter à souhait, une sincérité sans audace, une science sans pédantisme, une intelligence assez impartiale pour accepter tous les genres de mérite, assez convaincue cependant pour ne se laisser ni étourdir par les bruits du dehors, ni séduire par des nouveautés décevantes. « Les arts, a dit Joubert, sont une sorte de langue à part, un moyen unique de communication entre les habitants d'une sphère supérieure et nous. » C'est à la critique de nous expliquer ce langage, de résumer en termes précis

ce que nous avions éprouvé peut-être à l'état de vague sensation. En vertu de principes arrêtés, mais non étroits, d'instincts sévères, mais non immobiles, elle doit seconder l'action des maîtres, faire justice des faux talents et se garder des entraînements aussi bien que de la froideur. Elle doit en un mot être à la fois réfléchie et émue, respectueuse sans complaisance, indignée même sans emportement, et se souvenir en toute occasion qu'il s'agit bien moins encore d'œuvres à condamner ou à défendre que de passions généreuses à stimuler et de saines doctrines à faire prévaloir. Ce sont là, dira-t-on, des vérités banales : j'en conviens ; mais s'il est permis de les rappeler, n'est-ce pas à l'heure où tant de gens les oublient ? N'est-ce pas quand ceux-là mêmes qui font profession de nous instruire, abusant tour à tour de l'indulgence et de la rigueur, honorent les faiblesses, prônent les talents secondaires ou les œuvres suspectes, et se servent de la louange pour encourager l'erreur, du droit de remontrance pour s'insurger contre le vrai mérite ?

1859.

FIN DU TOME SECOND.

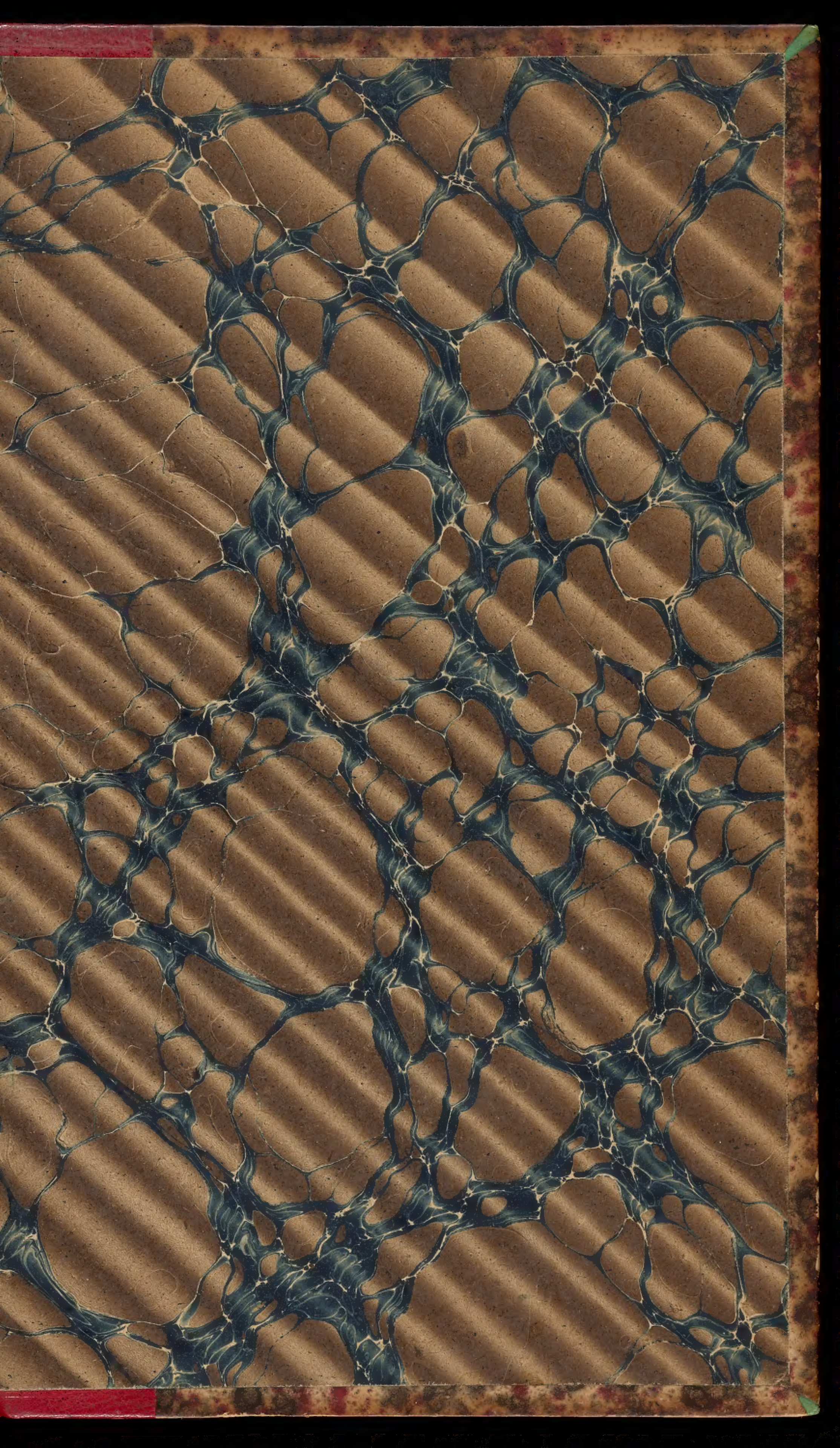
TABLE

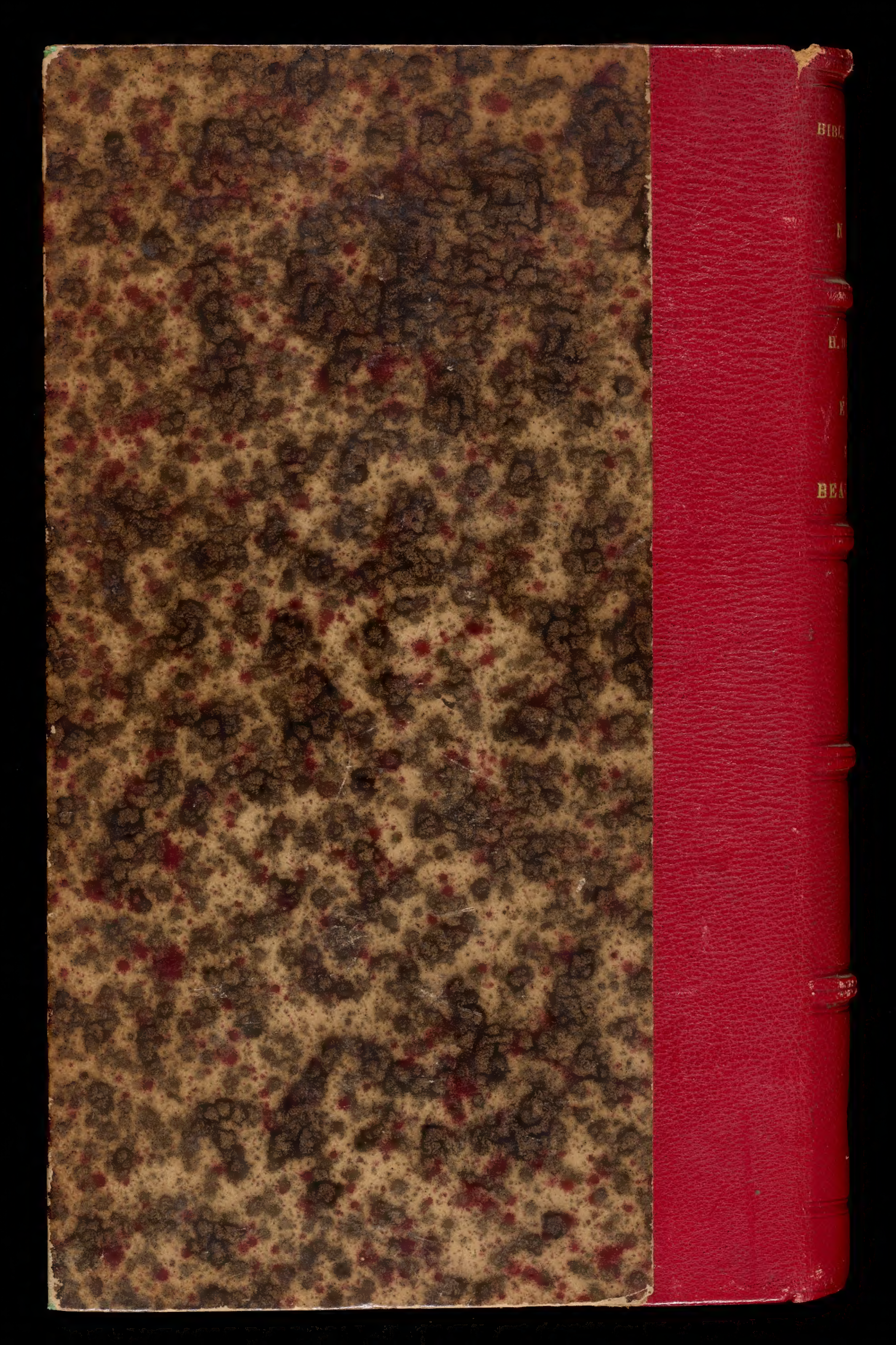
—

FIN DE LA TABLE DU TOME SECOND.

Paris. — Typographie HENNUYER ET FILS, rue du Boulevard, 7.






BIBL
N
H.
BEA